

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

**O PROCESSO DE DESCOBERTA NA ESCULTURA:  
A DESAFEIÇÃO, FLUXOS, FABULAÇÕES E A DERIVA.**

LUIZ ANTONIO CARVALHO DA ROCHA

PORTO ALEGRE, 2009.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE ARTES**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS**

LUIZ ANTONIO CARVALHO DA ROCHA

**O PROCESSO DE DESCOBERTA NA ESCULTURA:**  
**A DESAFEIÇÃO, FLUXOS, FABULAÇÕES E DERIVA.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Doutorado, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutor em Artes Visuais – Ênfase em Poéticas Visuais sob a orientação do

Prof. Dr. Flavio Roberto Gonçalves.

Porto Alegre, 2009.

## TERMO DE APROVAÇÃO

### **O PROCESSO DE DESCOBERTA NA ESCULTURA: A DESAFEIÇÃO, FLUXOS, FABULAÇÕES E DERIVA.**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Doutorado, do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do Título de Doutor em Artes Visuais – Ênfase em Poéticas Visuais, pela seguinte banca examinadora:

---

Prof. Dr. Flavio R. Gonçalves – IA /UFRGS  
(Presidente / Orientador)

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Leila Danziger – ART/UERJ

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cláudia Piantá Costa Cabral – ARQ/UFRGS

---

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Blanca Luz Brites – IA/UFRGS

Porto Alegre, 29 Setembro 2009.

À Ceres e ao Theo,

meus dois amores...

## AGRADECIMENTOS:

Ao meu orientador Prof. Dr. Flavio Gonçalves pelo apoio, pela amizade, companheirismo e pela paciência de infundável.

Ao Prof. Dr. Michael Asbury meu Tutor e amigo, à prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Isobel Whitelegg e à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Oriana Baddeley e a equipe da Camberwell College of Arts, Helen Turner na sede da University of the Arts London, pelo acolhimento e amizade em meu período de Bolsa Sanduiche, e onde, durante esse magnífico período, muitos dos recursos alcançados nesta tese foram desenvolvidos.

Ào Prof. Matt Franks pela oportunidade me aceitar e prover um atelier junto à área de escultura na Camberwell College of Arts e pelo convite a participar das avaliações, sempre instrutivas.

À Sigune Hamann e Danièle Perrier pela oportunidade de poder desfrutar desta residência e equipe da KünstlerHaus Schloss Balmoral, pelo apoio e incentivo.

À CAPES/MEC pela concessão da Bolsa de Doutorado Sanduiche do PDEE na Camberwell College of Arts, London.UK.

Os amigos do TrAIN, boas companhias, conversas e *pint's*, Suzana Vaz, Caroline Menezes, Maria Laet e Alfonso Nunez Adaid.

À Maisa Del Frari pelo apoio em Londres, momentos importantes e difíceis, por sua atenção e amizade.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, UFRGS, e a Comissão Coordenadora pelo apoio e compreensão.

Às Prof<sup>as</sup>. Dr<sup>as</sup>. Blanca Luz Brites, Claudia Cabral, Monica Zielinski e Mari Lucie da Silva Loreto, membros da minha Banca de Qualificação pelas críticas, sugestões e contribuições valiosas para este estudo.

À minha irmã, Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ana Luiza Carvalho da Rocha pela leitura atenta em momentos importantes desta caminhada.

À Celinha e o Rochinha, *somewhere, somehow*, pela bagagem fornecida para a viagem.

À Juliana Thiesen Fuchs pela revisão e o fundamental apoio de última hora.

*"Now, our joy, although the last, not least; to whose young love..."* eu tanto necessito: À Ceres e ao Theo, pelo amor de forma incondicional, pelo apoio em momentos difíceis e a pela paciência pelos momentos que lhes foram roubados, mas que espero ver recuperados.

## SUMÁRIO

<b>SUMÁRIO.....</b>	<b>VI</b>
ÍNDICE DE IMAGENS.....	VIII
<b>RESUMO .....</b>	<b>X</b>
<b>ABSTRACT .....</b>	<b>XI</b>
<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>1. GENEALOGIAS.....</b>	<b>26</b>
2.1 CARACTERÍSTICAS DA PRODUÇÃO ESCULTÓRICA .....	36
2.2 IDENTIFICAÇÃO DAS QUESTÕES NA PRODUÇÃO .....	44
2.3 PROPOSIÇÃO DA NOVA BASE DO TRABALHO .....	47
<b>2. ESCULTURAS, DESVIO E REORIENTAÇÃO.....</b>	<b>49</b>
3.1 AS GALINHAS (1998-2005).....	54
3.2 A TURBINA (1999-2005) .....	67
3.3 A CHAMINÉ NAS NUVENS (2003-2006) .....	76
3.4 O SINAL (2006) .....	89
3.5 :TRONCOGRAFICO → DINOMAPA (2007) .....	97
3.6 → DINOMAPA → ARBUSTOARDENTE (2007).....	104
3.7 → ARBUSTOARDENTE → OS VARAIS (2007-2008) .....	113
3.8 DESENVOLVIMENTO DO CUBO → (2008).....	125
3.9 AFFECTIVE CHARTOGRAPHY→ GIACOMETTIMAN→ ALAMBIQUE (2008) .....	129
<b>3. PROPOSTAS.....</b>	<b>138</b>
4.1 O PROCESSO CONTÍNUO, O ESTRANHAMENTO E O EMERGENTE.....	140
4.2 A INTERPRETATIVIDADE COMO GUIA .....	150
4.2.1 <i>O Prisma da Interpretatividade</i> .....	155
4.3 O LITÍGIO COMO OBJETIVO .....	162
<b>4. ESTRATÉGIAS E PROCEDIMENTOS.....</b>	<b>167</b>
5.1 PROCESSO E PROCEDIMENTOS ABDUTIVOS .....	168
5.2 A DESAFEIÇÃO E A TEMPORALIDADE .....	177
5.3 A FABULAÇÃO OU DOBRAMENTO .....	182
5.4 DERIVA, FLUXOS, RIZOMA E O FUTURO.....	191

<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>204</b>
<b>6. BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>217</b>
<b>7. ANEXOS .....</b>	<b>222</b>
ANEXO I .....	223
ANEXO II .....	225
ANEXO III .....	227

## Índice de imagens

Figura 1. Seleção de trabalhos de Barry Le Va .....	19
Figura 2. Seleção de trabalhos de Gego .....	20
Figura 3. Seleção de trabalhos de Richard Deacon .....	21
Figura 4. Cabeça, 1979 .....	27
Figura 5. Catavento 1982.....	27
Figura 6. Executivo, 1979.....	27
Figura 7. Tronco de Mulher, 1982 .....	27
Figura 8. Casal, desenho e escultura.....	29
Figura 9. Mulher, desenho e escultura.....	29
Figura 10. Executivo, desenho e escultura.....	29
Figura 11. O Nadador, 1988.....	32
Figura 12. Executivo Voador, 1986. ....	33
Figura 13. Narcisa, 1986.....	33
Figura 14. Ballerina, 1987.....	33
Figura 15. Casal, 1986.....	33
Figura 16. Mulher de Chapas, 1983. ....	34
Figura 17. Dancer, 1984.....	34
Figura 18. Agonia, 1993.....	34
Figura 19. Torcida, 1994. ....	34
Figura 20. Esquema da estrutura suspensa.....	35
Figura 21. Mulher Fragmentada, 1989.....	39
Figura 22. Mulher Intersectada, 1989.....	40
Figura 23. Figura Recostada, 1987. ....	40
Figura 24. As Três Parcas, 1985.....	42
Figura 25. O Circo,1992. ....	42
Figura 26. O Atleta, 1987.....	42
Figura 27. A Trapezista, 2002/2004 .....	42
Figura 28. O Torso, 1988. ....	42
Figura 29. Correndo Parado, 1996. ....	42
Figura 30. As Galinhas, 1998/2005, sequência. ....	56
Figura 31. G. Caillebote, "Boulevard seen from above" 1880.....	57
Figura 32. O Golfo, 1988.....	63
Figura 33. Paisagem com Avião, 1996.....	63
Figura 34. A Ferrovia, 2008.....	63
Figura 35. O Arbusto Ardente, 2007. ....	65
Figura 36. Detalhe da Ânfora vista ao fundo .....	68
Figura 37. Vistas da Turbina, 2003/2005.....	69
Figura 38. Ondamata, 2005/2006.....	71
Figura 39. Conceito Topológico, Homem, 2006. ....	71
Figura 40. Detalhe "Cabaret", 1988. ....	72
Figura 41. Detalhe Intestinado",2006/2008. ....	72
Figura 42. Cabaret, 1988 .....	74
Figura 43. Chaminé nas Nuvens 2003/2006.....	77
Figura 44. Vistas da Chaminé nas Nuvens, 2005/2006.....	79
Figura 46. Templobrazão. 2008 .....	83
Figura 45. Saxophone Digestion, 2008.....	83
Figura 47. Fogonoclipf, 2008 .....	87
Figura 48. Swimmercliff 2008. ....	87

Figura 49. A Rusga, 2001 .....	87
Figura 50. Luciano Fabro, “Gioielli: Jesus, Buda, Zarathustra”, 1981. ....	89
Figura 51. O Sinal, 2006.....	91
Figura 52. Mulher no Saco do Supermercado 1988.....	93
Figura 53. O Peixe, UFRGS. 2002.....	94
Figura 54. Troncográfico 2007/2008. seqüência (longa).....	98
Figura 55. Vistas da clarabóia, estúdio Camberwell.....	99
Figura 56. Vistas da clarabóia, estúdio Camberwell.....	99
Figura 57. Gráfico do buraco de verme.....	100
Figura 58. Estagio do Troncográfico .....	101
Figura 59. DinoMapa . 2007 Seqüência de obtenção.....	106
Figura 60. Esquema de conexão das descobertas e desdobramentos ao longo dos trabalhos.....	111
Figura 61. Arbusto Ardente, 2007.....	112
Figura 62. Varalrupestre, 2007/2008 .Seqüência de obtenção .....	115
Figura 63. VaralRupestre, 2007.....	119
Figura 64. Opequeno Varal. 2008.....	119
Figura 65. Opensar e o Fazer, 2008.....	119
Figura 66. Varal Geometrico, 2008.....	119
Figura 67. O Pensar e o Fazer, 2008.....	120
Figura 68. A Banana Genealógica, 2007.....	122
Figura 69. Experimentos Fotográficos Compositivos. 2007/2008.....	123
Figura 70. O Desenvolvimento do Cubo, seqüência de obtenção 2008.....	127
Figura 71. Manhood, 2007.....	129
Figura 72. Affective Chartography, Sequência (longa) 2008.....	133
Figura 73. A. Giacometti, “Woman with Her Throat Cut”, 1932.....	135
Figura 74. Giacomettiman → Alambique, 2008. Sequencia de obtenção.....	137
Figura 75. Fluxo direto de um trabalho a outro nos varais.....	153
Figura 76. Diagrama do Prisma.....	158
Figura 77. OndaMata, 2005/2006.....	183
Figura 78. Peça abandonada .....	185
Figura 79. TemploBrasão, 2007. Seqüência de obtenção.....	186
Figura 80. Sereialula 2007/2008.....	189
Figura 81. A Rusga, 2003/2004.....	189
Figura 82. O Intestinado 1999/2007 .....	189
Figura 83. O Pensar e o Fazer, 2008.....	193
Figura 84. Varal Geométrico 2008 (c/detalhes).....	194
Figura 85. A Bananagenealogica, 2007 (c/detalhes).....	194
Figura 86. Genealogia e Fabulações, Bad Ems.....	224
Figura 87. Genealogia dos trabalhos: Londres e Bad Ems.....	226
Figura 88. Esquema: totem, instalação e paisagem.....	228
Figura 89. Sobre o alinhamento das janelas.....	228
Figura 90. Esquema: o pensar e o pensar-fazer X materia .....	228
Figura 91. Esquemas para a tese e do Ciclo de abdução.....	228

## RESUMO

O trabalho considera a hipótese da escultura se constituir a partir da instauração de um litígio na matéria em operação pela coexistência de diferentes visões e interpretações prospectadas, de um lado nos processos mentais e interpretativos do autor, de outro lado na prospecção da matéria em operação. Para tanto este estudo estabelece o conjunto de conceitos básicos que nortearão a investigação e vão incentivar à prospecção, como o conceito de desafeição, de estranhamento, de abdução interpretativa, de fabulação, de fluxo e de deriva resultante, desenvolvendo estratégias e procedimentos para lidar com o amplo espectro que constitui o fazer escultórico ao operar a matéria e articular a irrupção de imagens, pulsões e desejos que emergem agregados às abduções.

A construção metodológica deste estudo se alicerça sobre duas vertentes. De um lado, a Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson, a questão do litígio abordado no texto de M. Heidegger, "A Coisa"; a questão da abdução, originalmente de C. S. Peirce, por meio dos estudos de Sami Paavola e Lorenzo Magnani e por fim o emprego do conceito de fabulação de Lévi-Strauss. De outro lado, é um trabalho de poéticas que se alicerça sobre a fala, o testemunho e a reflexão em primeira pessoa de toda uma série de artistas, considerados fundamentais para o entendimento das questões que constituem e definem o fazer artístico.

## ABSTRACT

The work considers the hypothesis of the sculpture as been constituted on the instauration of a litigation in the substance in operation of the coexistence of different visions and prospected interpretations, from one side in the mental and interpretative processes of the author, and from another side in the prospection of the substance in operation. For in such a way this study it establishes a set of basic concepts that will guide this inquiry and stimulate the prospection, such as the concept of desaffection, defamiliarization, interpretative abduction, fabulation, flow and resultant drift, developing strategies and procedures to deal with the ample specter that constitutes the making of sculpture while operating the substance and articulating the eruption of images, pulses and desires that emerge connected to abductions.

The methodological construction of this study is based on two sources. From one side, the Theory of Formativity from Luigi Pareyson, the question of litigious as approached in the text of M. Heidegger, "the Thing"; the question of the abduction, originally from C.S. Peirce, by means of the studies of Sami Paavola and Lorenzo Magnani and finally the concept of fabulation from C. Lévi-Strauss. On another side, it is a practice-based study and it is grounded on the speech, the testimonials and the reflection in a series of artists, considered basic for the understanding of questions that constitute and define the art making.



## Introdução

Ao iniciar esta pesquisa há quatro anos, como ocorre com todo processo de longo curso, formulei minhas questões e defini inicialmente meu roteiro, mas o ponto de chegada é sempre uma grande interrogação. Na ocasião estabeleci que a grande questão deste estudo seria a indagação acerca de como poderia ser o processo de transformação da matriz conceitual do trabalho escultórico. O que poderia ser o disparador dessa mudança? Deveria transformar tudo? O que em meu fazer e em meu modo de pensar o trabalho deveria ser abandonado? E o que deveria permanecer?

Essa indagação sobre a alteração da matriz conceitual, segundo meu ponto de vista, já implicava, à época do início desta pesquisa, em uma tomada de decisão, que constituiu uma das bases de lançamento desta pesquisa, que seria partir da premissa de que é possível essa alteração de matriz conceitual mesmo com a manutenção dos mesmos materiais, processos construtivos e métodos operacionais.

Aquele era um momento de reflexão indistinta, na qual eu podia apenas identificar um leque de insatisfações com o trabalho. Essas insatisfações eram bastante difusas, mas apresentavam em comum um desejo de abertura do discurso para além daquele trazido pela figura humana, que era meu objeto principal. Eu percebia que o foco nesse objeto trazia um conseqüente fechamento do processo de obtenção do trabalho, devido a este se limitar à realização dessa figura previamente imaginada e estudada.

Dentre as minhas diversas insatisfações com o trabalho eu não tinha tanto problema com os materiais escolhidos; sentia com estes uma intimidade, como quem toca um instrumento de longa data e se acostuma a pensar sua criação em termos dessa sonoridade específica e dos limites que ele apresenta. Porém, apesar de identificar a ocorrência de uma afinidade entre ideias, materiais e técnicas, eu não conseguia explorar conjuntamente esses elementos do trabalho escultórico.

Se o conceito desenvolvido pelo meu trabalho na época era o que me deixava insatisfeito e se todo trabalho implica um pensar sobre si mesmo, sobre sua própria esfera mental, então o que deveria acontecer com o meu pensar-fazer? O pensar-fazer que implica o pensamento em ação sobre a matéria e também a matéria constringendo o pensar. Como separar essas duas esferas?

Se minha questão então se resume a alterar a matriz conceitual, isso implica, em primeiro lugar, um repensar o trabalho, mas logo a seguir será necessário também tratar o pensar-fazer, pois, como são totalmente interligados, não existe alteração isolada em apenas um deles. Apesar de constituírem um par composto, interligado, o pensar e o pensar-fazer de todo modo são momentos distintos, e, portanto, no processo de alteração de um dos componentes desse binômio, posso observar as implicações no outro na medida em que ocorrem.

Pareyson comenta acerca dessa indivisibilidade, pois “a intenção formativa se define *como* adoção da matéria, e a escolha da matéria se efetiva como nascimento da intenção formativa” (PAREYSON, 1993: 47). O que posso então considerar é o que fazer primeiro, que neste caso momentaneamente seria o pensar, antes de ter de me dedicar ao outro, o pensar-fazer. No processo de desenvolvimento sempre se dá o movimento pendular; assim, inicio por esta parte, o pensar o trabalho, e depois espero para, no seu andamento, me voltar para a outra indagação, o pensar-fazer.

A matriz que eu procurava, no início da pesquisa, situa o trabalho em uma condição de incerteza em relação a seu futuro<sup>1</sup>, para uma solução mediada ao longo do desenvolvimento do trabalho, de modo que ele “(...) no curso desta operação inventa seu *modus operandi*, e define a regra da obra enquanto a realiza, e concebe executando, e projeta no próprio ato que

---

<sup>1</sup> A noção de futuro, aqui, diz respeito à trajetória - expectativa *versus* descoberta – de constituição individual de um único trabalho: cada trabalho, ao longo de seu processo de constituição e obtenção, gera uma linha de tempo, que correspondente às transformações de sua constituição física e de seu arcabouço conceitual e afetivo. Ao longo dessa linha se dá o combate entre previsão (realizar algo previamente ideado, sem futuro) e descoberta (consolidar algo que emerge no fazer).

a realiza” (PAREYSON, 1993: 59). Essa matriz consiste em, ao definir a regra de realização da obra, ao realizá-la, fazer com que esta se volte ao jogo interpretativo<sup>2</sup> (jogo que é meu e, por que não, possivelmente de um observador qualquer também).

Sobre estas premissas; de que é possível essa alteração de matriz conceitual mesmo com a manutenção de um mesmo uso de materiais, processos construtivos e métodos operacionais e a de que a matriz que eu procurava consiste em colocar o trabalho em uma condição de incerteza quanto ao futuro, montei minhas condições para a investigação e o desenvolvimento da pesquisa.

Mas a própria direção da pesquisa quanto ao trabalho escultórico em si andou de forma diversa, até mesmo inesperada, a tal ponto que, revendo minhas perspectivas iniciais, observo que ganhei outras coisas que não estavam previstas em meu estudo inicialmente, e que cheguei também a questionamentos que nem sequer eram imaginados por mim. Essas alterações foram decorrência da abertura e das experimentações vividas durante este período de investigação. Os processos de criação artística, ao longo do tempo, se transformam e conduzem-me a ritmos e direções diferentes; essas transformações abrangem desde aspectos do processo de construção do trabalho até a própria visão de mundo, passando inclusive pela interpretação da minha condição como artista.

Essa mudança tem também de envolver a identificação e o respeito a esses ritmos. A transformação do trabalho a cada momento, penso, tem de ser lastreada pela sinceridade na correspondência com as visões interiores, estas visões são lastreadas no que considero como sendo os conceitos fundamentais, incluídos aí também as possibilidades de rupturas<sup>3</sup>.

Um dos grandes desafios de uma transformação é o de estabelecer o que é fundamento

---

<sup>2</sup> O jogo interpretativo é o ato de reconhecer, entrever outras situações, associatividades e alusões na obra em andamento e buscar uma articulação que sintetize essas várias visões em uma totalidade múltipla e ambígua. Trata-se da produção de fabulações. A interpretação baseado em formas é associativa, e estabelece uma conexão mental a partir da forma escultórica entre os pensamentos, os sentimentos, as ideias ou sensações.

<sup>3</sup> “O artista deve expressar a si mesmo! Expressar a si mesmo diretamente! Não seu gosto, sua educação, inteligência, conhecimento ou habilidade”. Carta de Schoenberg para Kandinsky . (ROSS, 2009: 71)

peçoal, estrutural, e que se desenvolve talvez com um ritmo mais lento e num tempo mais longo. Essa descoberta é também um dos objetos desta pesquisa, verificando que elementos estão na base de meu conceito de produção artística e de como se defina o objeto artístico para mim. De outra parte a identificação do que é incidental, conjuntural (mais maleável), daquilo que pode ser variável, desde que não entre em contradição com minha base de conceitos e que, portanto, pode ser mais facilmente alterado pela experimentação. A partir destas transformações e experimentações, do conjuntural vou poder alavancar o processo mais profundo de transformação dessa interação, agora envolvendo o estrutural e o conjuntural, por isso a decisão de manutenção dos fazeres até agora desenvolvidos<sup>4</sup>.

Por meio da análise de minha produção anterior e a desenvolvida nesta pesquisa, busco as relações entre as possibilidades não exploradas totalmente naquele momento. Quais são as propriedades da matéria escolhida para o meu trabalho escultórico e quais as possibilidades permitidas pela forma de uso desses materiais quando submetidos a um pensar-fazer?

Minha decisão, que inicialmente era intuitiva, de permanecer com os aspectos operativos, os materiais e as formas de uso dos materiais<sup>5</sup>, pois estes permitiam naquele momento uma possibilidade maior de discurso escultórico do que ocorria na prática poderia então ser um ponto de entrada para o desenvolvimento da pesquisa.

Assim uma outra das premissas desta pesquisa é a de que, em minha práxis escultórica na época, existia um descompasso entre o pensar-fazer na matéria escolhida e as minhas intenções. Esse desacerto é que demonstra a necessidade de adequação entre esses dois componentes, pois "... a matéria entra no processo artístico somente enquanto ela põe a própria natureza à disposição da intenção formativa..." (PAREYSON, 1993: 47), e não era isso o

---

<sup>4</sup> Com relação ao universo do *bricoleur* primitivo, Lévi-Strauss afirma que: "Seu universo instrumental é fechado, e a regra do jogo é sempre arranjar-se com os 'meios-limites', isto é, um conjunto sempre finito de utensílios e de materiais bastante heteróclitos, porque a composição do conjunto... é o resultado contingente de todas as oportunidades que se apresentarem para renovar e enriquecer o estoque ou para mantê-lo com os resíduos de construções e destruições anteriores." (LÉVI-STRAUSS, 1989: 33)

<sup>5</sup> A forma de uso não se refere ao emprego dos materiais, mas sim ao complexo que articula os materiais com uma forma de pensamento que se desenvolve e influencia esse mesmo emprego.

que ocorria.

Ao longo destes anos de prática escultórica, iniciados em 1979, moldei essa intimidade e interatividade na operação de formalização e no uso de determinados materiais. Isso se traduziu em uma facilidade de pensar o trabalho escultórico a partir desse conhecimento acumulado sobre esses materiais escolhidos (apesar de ter experimentado diversos outros materiais, foram estes que permaneceram) e, por que não dizer, recolhidos ao longo destes anos, pois sempre acabei topando com os materiais um pouco por acaso, um pouco por busca. Eu conhecia já as formas de esses materiais serem operados (o que não quer dizer que tivesse chegado aos seus limites, ou que os mesmos fossem finitos), pois as relações entre o pensar um trabalho e as formas de pensar-fazer esse trabalho alargam os limites estreitos do material e das possibilidades de se operar sobre ele; daí dispunha de uma intimidade de trabalho: um acoplamento entre o pensar e o fazer.

Como já foi colocado em uma de minhas premissas, os materiais e as formas de operar desenvolvidas até então me permitiam ir além da mera realização de ideias preconcebidas – a realização fechada dentro de um esquema rígido de desenvolvimento do trabalho. É justamente por causa dessa vinculação entre ideia e fato realizado que acontecia esse represamento de todo um desenvolvimento do trabalho desde que fosse mais ligado ao processo. Então como sair de um processo de concepção que tinha a intenção de executar uma ideia/imagem previamente descoberta e que nascia independentemente dos processos operativos e, e mesmo assim, subordinava-os à sua realização?

A partir dessa compreensão é que decidi investigar o que, em um primeiro momento, podia ser alterado em minha rotina estabelecida de trabalho<sup>6</sup>. Ou seja, tratava-se da escolha de repensar o trabalho, deixando que de alguma maneira isso alterasse também o modo de pensar-fazer, pois algo enfim deve vir antes; Qual deles – o pensar, ou o pensar-fazer –

---

<sup>6</sup> Segundo o conselho dado por Clement Greenberg para Anthony Caro em entrevista com Paul Moorhouse: *“If you want to change your art change your habits”* (Se você quiser mudar seu trabalho mude seus hábitos) (MOORHOUSE, 2005 : 14).

reclama urgência nessa alteração? Claro que essa pergunta é retórica, pois não acredito, como já afirmei antes, que possa variar apenas um dos componentes do processo; o pensar (que considero mais estrutural) e o pensar-fazer (que considero mais conjuntural). Em meu caso, com a decisão de centrar-me inicialmente no pensar-fazer o trabalho (de certo modo este conjunto de insatisfações que intuitivamente pressentia, desde o final dos anos 80 já eram uma forma de buscar um outro pensar), eu estou apenas decidindo de quem será a precedência nesta pesquisa, pois as alterações vão ter implicações logo a seguir no pensar também.

É essa condição que conduz à minha grande questão, de como romper esse círculo vicioso (a ideia-forte e a realização mecânica) e propor um círculo virtuoso (a busca da forma-forte, a prospecção no trabalho). Esta é a alteração da noção de futuro no trabalho.

Uma hipótese formulada aqui advém da tentativa de formulação de uma classificação que reunisse a maior parte dos trabalhos que eu havia realizado até o momento e que, ao colocá-los em comparação, me permitisse extrair mais uma vez uma direção a investigar. Essa direção a investigar se encontra tipificada com a proposta de mudança que ora faço. As duas formas antitéticas decorrentes da classificação realizada são definidas a seguir. A primeira, que eu adotava no processo do meu trabalho no período inicial, implica a existência de uma ideia, noção ou imagem do que fazer que então conduzia o processo, submisso, de obtenção escultórica; trata-se do que chamo aqui de trabalho determinado pela **ideia-forte**. A segunda é onde vou buscar, na alteração da matriz, a viabilidade de um procedimento que leve à descoberta do trabalho no seu próprio processo de obtenção; trata-se do que chamo aqui de trabalho orientado para a obtenção da **forma-forte**.

Como em todo processo com o movimento pendular sucessivo, meu procedimento de pesquisa, que questiona o meu pensar a escultura vai logo a seguir voltar-se sobre a forma de pensar-fazer o trabalho, que por sua vez já se liga à forma de uso dos materiais, o que será tratado mais extensamente adiante neste trabalho. Neste momento, trata-se de apenas afirmar o foco momentâneo do trabalho na questão da descoberta do trabalho no seu próprio

processo de obtenção, conforme acima colocado.

Daquela pergunta básica sobre a alteração da matriz decorre uma série de perguntas secundárias. Para onde ir então a partir da alteração de matriz conceitual? Para onde olhar no processo de obtenção? Que proposições são necessárias para obter tal alteração? Como deve se desenvolver esse processo de mudança?

Vejo agora, ao longo deste tempo, que a minha intenção inicial, ainda válida, se foca na abertura do trabalho de forma ampla, abertura que se distribui em vários níveis, buscando:

- uma escultura<sup>7</sup> mais aberta como processo que se descobre no fazer,
- uma escultura aberta no sentido de estar situada em uma condição ambígua de leitura, interpretação e entendimento, e também
- uma escultura aberta como futuro, aceitando qualquer caminho que ela venha a tomar nesse processo, não mais fechada em sua condição inicial.

A ênfase da abertura proposta nesta pesquisa será em um trabalho que, mesmo partindo de algumas ideias iniciais, não contenha previamente sua solução, fechada para si e para a continuidade, com uma visão definida de onde chegar.

Portanto, neste estudo o foco será sobre a pesquisa do desenvolvimento dessa matriz conceitual, de forma que o pivot de giro, o lugar fixo (momentâneo) de onde operar essa alteração, serão os fazeres e as operações sobre a matéria a partir das visões identificadas nela (o pensar-fazer). As mudanças propostas no estudo vão ocorrer inicialmente na busca de outra

---

<sup>7</sup> O termo escultura como utilizado aqui nesta pesquisa é entendido no sentido mais amplo possível, em que ele vai contemplar as três tipologias básicas (ou formas de existência da escultura), que identifiquei em meu trabalho e que serão detalhadas mais adiante no texto: o totem, a paisagem e a instalação. Essa divisão diz respeito à forma de relação proposta, segundo minha interpretação no curso do processo de obtenção. São tipologias que têm uma definição interna, de atelier, pois cada uma delas se coloca à percepção de forma diferente, propondo-se como forma diferente de interação e fruição. O estabelecimento dessas categorias também parte da premissa de que todas as três compartilham características comuns que se encontram em 'doses' diferentes segundo o caso em questão. A paisagem (estar lá) me demanda que eu me projete naquele lugar, como uma maquete. A instalação (estou dentro) me circunda e abarca criando uma ambiência. O totem me confronta (como um indivíduo) como uma outra forma frente a mim.

condução do fazer, não mais imprimindo ideias na matéria e sim prospectando na matéria, enquanto coisa<sup>8</sup> em andamento<sup>9</sup>, o que ali possa existir, para então fechar o círculo, comparando e articulando a prospecção feita com o pensar pré-existente e daí reiniciando novamente. Esta é uma forma de poder me dedicar a repensar essa matriz conceitual do trabalho: em um primeiro momento, vou me centrar nos processos interpretativos<sup>10</sup> e nas formas de incentivo dessa interpretatividade oriundos do fazer escultórico, utilizando então inicialmente alguns dos procedimentos, (o pensar-fazer) já estabelecidos em meu fazer escultórico.

As propostas que norteiam o processo de alteração têm de se pautar no fundamento de que, uma vez instaurada a mudança, o trabalho não pode se constituir por uma mera realização da coisa inicialmente concebida; ele tem um percurso a seguir, ele não deve ter um fim em vista. É, portanto, um trabalho de buscar o obscuro, o não-definido, o que desvia de qualquer rumo pré-estabelecido e que vai ser achado ao longo desse trajeto.

A mudança de matriz conceitual proposta nesta pesquisa se dará com base nas duas categorias identificadas em minha classificação (a ideia-forte e a forma-forte), considerando primeiramente o pensar-fazer (como proceder para chegar) e posteriormente o pensar (aonde me dirijo). As minhas mudanças inicialmente vão ocorrer no modo de proceder do pensar-fazer escultórico, mas paulatinamente vão contaminar o pensar também (pois um não existe sem o outro). Assim, num primeiro momento a mudança vai atingir as etapas mais próximas,

---

<sup>8</sup> Nesta pesquisa, o uso do termo “coisa” é associado ao trabalho ainda buscando seu modo de existência, daí o termo coisa-em-andamento, que poderia ser entendido como coisa porque em andamento. Esse termo é vinculado ao texto de Martin Heidegger (1975: 163) “A Coisa” acerca da coisa e de sua ligação com a definição etimológica, no alemão, *das Ding*, termo que será melhor explanado adiante.

<sup>9</sup> Mais uma vez é reforçado o centro dos estudos no fazer e na leitura interpretativa que seja vinculada ao processo de construção do trabalho. A leitura como obra final não é encarada como sendo objeto deste estudo, apenas aquela que é feita com objetivo de gerar ação constitutiva sobre a coisa em andamento.

<sup>10</sup> Por processo interpretativo, que me deterei nos capítulos seguintes, quero dizer o complexo associativo/interpretativo de imagens e idéias que acompanham e que continuamente interpretam o fazer escultórico, identificando (associando) formas e atribuindo sentidos a estas formas, gerando passados para elas e, portanto, a partir daí imaginando futuros. Nesta fase de configuração não existe dominância de uma ou outra idéia, é na articulação, no adensamento e no passar do tempo que estas interpretações podem se consolidar no trabalho.

mas na continuidade vai alterar além da cota inicialmente imaginada por mim.

Como resultado das premissas de abertura, há também um flerte maior com o emergente (o intuitivo? o instintivo? o não planejado?), instrumentalizado como fabulação acerca do trabalho, que passa a se apresentar como marco fundacional para a descoberta da forma. Isso, por exemplo, não era previsto em minha proposta inicial.

O emergente, a ideia/imagem que surge, não será mais aplicada ao processo escultórico inicial, como era inicialmente com a ideia-forte, apenas como aferição de similaridade de solução com a ideia original, quando a forma obtida na escultura deveria passar pelo teste de verossimilhança com o projetado. As idéias e visões emergentes serão obtidas nessa pesquisa como resultado de um método de prospecção de visões interiores (a interpretatividade baseada em estratégias abduativas). Tratando-se de um processo de atenção e busca, essas ideias/imagens, uma vez aceitas temporariamente no trabalho, passam a ser escrutinadas no seu desenvolvimento, dificilmente restando conformes com sua condição de aparecimento.

Esta alteração de uso das imagens prospectadas envolve um reconhecimento das características e limitações da minha construção inicial, baseada na hegemonia da ideia-forte<sup>11</sup>. Esse reconhecimento, portanto, como estratégia compensatória, já dentro dessa alteração de matriz, vai atribuir uma importância progressivamente maior ao que se desenvolve à minha frente, ao processo de obtenção, ao trabalho em andamento.

Podemos esquematizar da seguinte forma os dois tipos de construção em questão aqui:

Ideia-forte → quer dizer → ação afirmativa sobre a matéria passiva.

Forma-forte → quer dizer → ação indagativa sobre a coisa em andamento.

Na ideia-forte o processo é apenas um procedimento executivo que leva de forma

---

<sup>11</sup> Essa construção de todo modo representa uma predisposição minha a pensar o trabalho a partir de certos fundamentos oriundos inclusive de minha formação acadêmica.

sucinta até a realização pretendida. É mais uma situação pronta que aparece com as partes já ajustadas previamente à ação. É ideia-forte porque o processo de trabalho se dá de forma interna na mente que o concebe.

A forma-forte se dá no externo e daí a ênfase no processo, pois é onde ela aparece e subsiste. Aqui as peças não se ajustam 'naturalmente'. Não há solução escondida e, portanto, haverá o litígio: na medida em que não existe mais uma ideia-forte, a coisa será variada e essas ideias/imagens se baterão pela hegemonia e pela dominância.

O processo que busca forma-forte não é apenas uma inversão de sentido, passando da imagem mental para a sua impressão na matéria; é uma alteração de pensar, pois isso demanda um processo contínuo de ação de indagação e leitura. O processo não é mais subordinado, mas sim protagonista. Para o processo ser protagonista, também o valor atribuído por mim às ideias/imagens e mesmo às formas à frente tem de ser relativizado, daí a necessária ação de desafeição. Já que não consigo mudar o fato de ter uma forma de pensamento artístico construído a partir das imagens ou ideias, necessito de instrumento adequado para não ser arrastado pelas paixões.

É a partir da relativização dos afetos que vem a identificação de quais questões estão envolvidas no trabalho. Essa identificação vem também a partir da admissão de que as coisas envolvidas não se ajustam automaticamente, como num quebra-cabeça, que tem uma solução pressuposta pensada previamente por alguém, mas apenas escondida. A partir disso, meu trabalho passa a ser também uma ação de coordenação entre as diversas e emergentes idéias/visões. É o conceito de litígio que vou utilizar e que é decorrência desse abaixar a guarda da ideia-forte.

Se não há mais uma ideia-forte dominante, quais outras ideias são possíveis de ali encontrar? Que outras ideias estão ali acontecendo neste mesmo instante? Que outras novas ideias posso fazer aparecerem ali? Como posso fazer aparecer ideias novas? Por abdução? Por estranhamento? Daí a necessidade do desenvolvimento de estratégias que levem à descoberta (o revolver o fundo do lago). E o que fazer com as ideias que são identificadas ali? Como e com

quais procedimentos vou buscar a integração, a alteração ou a exclusão dessas novas fabulações?

Em relação às expectativas que conduzem o trabalho, isso se dará menos na reafirmação das ideias iniciais e mais na instituição de uma ênfase no estranhar (estranhamento como colocado por Viktor Chklovsky<sup>12</sup>) e no prospectar, por meio desse estranhamento, o trabalho em desenvolvimento. A forma<sup>13</sup> mais aberta à interpretação é resultante de um processo de percepção e associação, também ele mais aberto – que não seja apenas um olhar para identificar (ver) o que já se espera ver, mas um olhar prospectivo (o que pode estar ali no trabalho e que eu não percebo), que vai acabar gerando uma condição diversa, do colocar-se (como autor) em relação ao fazer escultórico.

O exercício de prospectar na coisa em andamento (chamarei assim o trabalho ainda em mutação e constituição) implica um processo de “escuta”, de busca do sentido emergente, e, se não se caracteriza por uma inversão do sentido, pelo menos necessita de uma inversão da hierarquia, da ideia para a coisa em andamento. Esse processo de escuta (que na verdade se constitui em um processo de interpretação), por meio do qual se dá a investigação da coisa em andamento, apoia-se, portanto na capacidade de fabular<sup>14</sup>, de propor conexões. Trata-se do processo de fazer “irem juntos”, como comenta Lévi-Strauss (1989: 24) a respeito das conexões feitas de modo a gerar uma forma de causalidade, uma “ligação hipotética” entre dois fatos que estão aparentemente dissociados (por exemplo, a forma de dente de uma folha

---

<sup>12</sup> Existem várias traduções do termo “*Ostranenie*” de Viktor Chklovsky em “A Arte como Procedimento”, um texto de 1917 (AZEVEDO, 1970: 45). Em alguns casos, o termo é traduzido como singularização, ou desfamiliarização, e em outros é traduzido por estranhamento, que prefiro aqui utilizar. Ainda que o termo “estranhamento” tenha parentesco e uso em outras disciplinas, me soa mais adequado à impressão a ser obtida no curso do processo de desafeição e obtenção.

<sup>13</sup> Neste caso trata-se da forma perceptiva (impressão da forma). Sigo a definição de Adolf Hildebrand que distingue forma como sendo aquilo em um objeto que é independente de sua mutável aparência. A forma perceptiva depende da forma visual, que depende de iluminação, do espaço ao redor, do ponto de vista mutável etc. (HILDEBRAND, 1932: 36).

<sup>14</sup> “*the only way you can make that so-called wayward cube interesting is in its relationship to what’s around it or in the context of the situation in which it’s presented. That’s why I use templates, it’s my justification: It’s not a cube, it stands for something else. Ultimately, some people say, “That’s a cube.” “Well, for God’s sake, no, that’s the symbol for a chair or a table...” (laughter) “See, it says so right there!” It all changes within many contexts.*” Barry Le Va by Saul Ostrow, BOMB 60/Summer 1997.

de uma planta, como sendo indicativo de que a planta tem eficácia para curar dores de dente), mas que são corroborados pela eficiência no uso da associação. Em meu caso, essa eficiência da associação se dará na medida em que essas fabulações gerarem movimento, questionamentos e novos direcionamentos.

Quando se investiga a coisa em andamento por meio do processo de escuta e de fabulação, o fazer para tornar-se alterado deve dar-se num prolongamento da extensão temporal da condição de coisa. Há, então, uma permanência por tempo maior da situação de transitoriedade (temporariedade), na qual o trabalho muda continuamente, colocando-se não mais como um objeto com vistas a uma condição final, mas sim como um objeto que é colocado à indagação contínua. Procedendo-se desse modo ocorre o distanciamento em relação às ideias iniciais do trabalho, o chamado processo de desafeição, um esfriamento das expectativas, proposto no trabalho pela interpretatividade.

Essas minhas fabulações não são diretrizes ou designações para fruição ou ainda modos de fruir “corretamente” o meu trabalho. São pontos de vista e elucubrações que acompanham (às vezes precedem) o fazer, que se tornam essenciais na construção de sentido do trabalho e que utilizo para conduzir o meu pensar ao longo do seu processo de constituição. Elas não são proposições de leitura geral para o trabalho, elas são relatos do percurso trilhado, de como procedo no pensar e no pensar-fazer. Elas não têm ares de explanação correta ou adequada, mas se colocam apenas como alusões a possíveis rotas. Posteriormente em capítulos subsequentes vou buscar analisar como conjunto esses procedimentos e fabulações, mas sempre segundo a perspectiva do atelier, da prática que define uma tese em poéticas.

Durante esse processo de busca que conta com o emergente, as demandas oriundas das fabulações e da ação sobre a matéria, não se dão de forma coerente e concatenada, elas necessitam de uma articulação que está implicada nesse fazer.

A articulação, por seu turno, já traz uma noção de litígio (a ser desenvolvida na proposição), e este litígio não se trata apenas de direções opostas e coexistentes que devem achar seus caminhos na coisa em andamento, mas de um lugar entre essas várias direções,

opostas, a serem impressas no trabalho. O litígio então não é entrechoque (e menos ainda a extinção desse choque) de diferentes visões ou coisas; o litígio como condição resolvida é o vazio, é o que cai entre as ideias/imagens contendedoras, não as eliminando, mas articulando-as. O litígio, portanto, é o lugar que se forma entre as diferentes contendedoras<sup>15</sup>; afinal, ele não pode ser nenhuma delas em particular, pois se ele é uma das imagens contendedoras, então não há litígio e sim predomínio. O litígio é a zona escura entre elas, e para reforçar isso as coloco junto (em um mesmo trabalho) também para gerar essa zona escura.

Portanto, o que emerge é a hipótese deste estudo é de pensar o processo de obtenção do trabalho como a instauração de um litígio, que vai ser clareado pela desafeição que é permitida pela extensão temporal. Esse litígio é alimentado pela prospecção que é feita pela interpretatividade que guia essa nova perspectiva.

Desse modo, penso encontrar uma possibilidade de resolução de meu trabalho nessa condição de ambiguidade obtida pela convergência dessas fabulações em uma forma-forte, que se contrapõe à ideia-forte, pois só pode ser obtida na forja do fazer.

O modo de tratar esse conjunto de fabulações, de articular essas várias direções opostas, vem da desafeição. É essa desafeição que permite o esvaziamento da ligação com as ideias que surgem e isso é obtido por meio da extensão temporal, do prolongamento do tempo de gestação do trabalho. É também desse decorrer do tempo que vai se produzir a desafeição.

A afeição, conforme utilizado aqui, diz respeito ao fato de que as ideias/imagens têm uma contraparte arraigada em meus processos afetivos e simbólicos, que complementam essas ideias/imagens. Muitas vezes as ideias/imagens não funcionam para o trabalho em andamento, e a afeição impede a sua aplicação mais crítica (ou a sua retirada), ou mesmo inibe a capacidade de transformá-las, de fazê-las servir para chegar a outras situações que não as

---

<sup>15</sup> Esses elementos em litígio, que na escultura já se iniciam pela luta contra a gravidade, podem se estender a interpretações, conceitos, também dualidades entre estrutura e superfície, entre interior e exterior (o aninhamento – uma coisa dentro da outra), entre fragmento e totalidade etc.

imaginadas em seu aparecimento. O processo de descoberta é apenas relativo ao surgimento dessas outras situações; o aproveitamento ou não dessas situações é função da desafeição, que permite a flexibilização e a exploração dessas descobertas no trabalho. A afeição gera o desejo, e este, a imobilidade, que pode atrofiar o potencial das ideias/imagens, pois essas ideias/imagens parecem emergir no processo de trabalho, mas muitas vezes não pertencem ao trabalho em questão, podendo corresponder a desvios para outros trabalhos que não necessariamente aquele em curso.

Quando exteriorizo – expesso – tais ideias/imagens na coisa em andamento, ainda vejo (como uma espécie de projeção) sobre a coisa em andamento todo o complexo mental e afetivo que cerca a ideia e que se constitui no seu aparecimento, mas que não está presente na coisa. Essa projeção pela afeição me impede de ver o que se constitui à minha frente. A coisa em andamento, ao receber o conjunto de projeções mentais que complementam a existência mental interna da idéia, é também o lugar de embate, entre estas idéias a análise e a interpretação. A desafeição vai “apagar”, ou pelo menos esmaecer, essa projeção sobre o trabalho e possibilitar que o olhar pause sobre a coisa em andamento e veja sua presença, analise a descoberta, para daí, então, poder fazer sua prospecção. Claro que não existe um processo frio, objetivo e distanciado de apreensão e análise das formas ao nosso redor. A desafeição visa apenas a baixar a temperatura dos afetos.

Outra possibilidade, que será descrita em capítulo subsequente, e que vai ao encontro da desafeição é o exercício do que denomino falso-fruidor<sup>16</sup>, condição obtida pelo artista através do estranhamento de seu processo. O processo desse modo é visto como motor, sendo ele outro dos meus focos. O entendimento dessa alteração de dinâmica, da aplicação de um ideia-forte à noção de escuta do trabalho na investigação local da condição de forma-forte, é que vai me levar à noção de fluxo – que se liga às noções de transitoriedade, recursividade,

---

<sup>16</sup> O conceito de falso-fruidor é um artifício a que recorro para exemplificar o deslocamento necessário; afinal, na condição de autor, não existe possibilidade de cumprir essas condições de deslocamento sem recorrer à esquizofrenia, o que não é o caso em questão. O conceito de falso-fruidor serve para pontuar ou ilustrar a necessidade de alteridade nessa observação do trabalho.

abdução, associatividade e interpretatividade. A partir desse processo de falso-fruidor, no lidar com o caldo quente de imagens na constituição do trabalho, os sentidos diferentes que surgem são continuamente prospectados na coisa em andamento.

Isso faz com que a coisa em andamento venha a ser representada – em um gráfico que contenha também a dimensão temporal da imagem – como se constituindo de uma série de pontos de passagem (instâncias, nós ou encruzilhadas) no fluxo do tempo e no fluxo de constituição da forma. Isso praticamente transforma o trabalho em um contínuo vir-a-ser (fluxos e ciclos), como uma forma de história/trajetória de vida do trabalho em questão, que contém todos os seus diferentes nós que o constituíram e que o levaram até a situação ali colocada. Essa representação conteria mesmo todos os outros nós que poderiam ter sido desenvolvidos e que levariam o trabalho para outras situações, diversas, que por opção não foram exploradas.

A metáfora visual dessa representação gráfica de todos os futuros possíveis a partir de um ponto de partida determinado de um trabalho qualquer seria de um rizoma. A palavra “rizoma” tem uma conotação vinculada ao pensamento Deleuziano, mas aqui, como afirmei, é apenas uma metáfora visual que explane essa situação e, portanto, muito mais vinculada à botânica<sup>17</sup>. Essa metáfora visual me serve como lembrete de que o processo tem de permanecer aberto em sua complexidade pelo maior tempo possível, em um exercício de maturação e experimentação que venha a prevenir o atalho para as situações imediatas.

Talvez no meu processo atual eu busque aumentar a frequência dessa condição de nó ou encruzilhada, onde, durante a longa etapa de constituição da coisa em andamento, eu possa identificar a presença de uma ou mais leituras (interpretações) coincidentes sobre a

---

<sup>17</sup> O termo “rizoma” não vai além da representação de uma condição de possibilidades a partir de um ponto inicial (portanto arborescente). Esse termo serve para reforçar, em meu caso, como são representadas para a minha consciência as possibilidades implícitas (as aberturas implícitas) no trajeto de obtenção escultórica. Uma vez que quando olhamos da frente para trás, para o passado de uma construção artística qualquer pode ter a idéia, enganosa, de que aquele percurso trilhado seria o único possível de chegada a uma condição de solução da escultura.

coisa. A essa condição eu chamo de nó ou encruzilhada, pois a coisa continua uma só, mas se podem ver momentânea e contemporaneamente as várias vertentes interpretativas – os dobramentos ou fabulações – ali presentes, que poderão então ser articuladas ou abandonadas. É o entroncamento que coloca uma condição de ambiguidade que, uma vez articulada na constituição da coisa, leva o trabalho para fora dos rumos até ali colocados estabelecendo uma deriva.

A deriva é um deslocamento do futuro previsto a partir de um determinado instante. Ao estar sempre vinculada a uma ideia, imagem, intuição e mesmo fabulação, todo proceder, no processo de construção artística, pressupõe um futuro, que é representado por essas imagens, ideias em potencial, etc., e, portanto, tem estabelecida uma tensão de determinação das ações futuras em função da realização dessas ideias e imagens. A deriva é a possibilidade de alteração de futuro (evitando a previsão, que nada mais é do que uma pré-visão, a ideia-forte) em relação a essas expectativas, é a inclusão de mais um elemento de instabilidade no processo.

Reunindo esse conjunto de inferências elaborado até agora, eu diria (como hipótese-base) que considero o fazer da escultura (a operação sobre a matéria escolhida) como a instauração de um litígio entre as várias possibilidades interpretativas ali convergentes – incluindo-se em um segundo momento os litígios relativos aos materiais, imagens, pulsões e desejos – e que requerem uma mediação autoral. Essa mediação será regulada (não resolvida) por meio da resposta escultórica a esse litígio pela constituição do que chamo de uma **forma-forte**, tornando presentes esses diversos nós na coisa.

A condição da forma-forte, como uma configuração<sup>18</sup>, que ostenta ter algo em si, que

---

<sup>18</sup> Richard Deacon, comenta sobre alguns de seus objetivos em uma entrevista: *“I think that when we look at art, one of the things we want to do is to attribute meanings. ...This is a mode of transaction which at its simplest is to do with a certain kind of recognition—we recognize that something resembles something else. ...The question for me is whether resemblance can be detached from objects. That quote about the drawings has to do with trying to work out whether the conjunctions of resemblance, looking like, reminding of, referring to, are simple associative categories or whether they refer to something else.”* entrevistado por Ian Tromp Revista Sculpture, November 1999 –vol. 18 n. 9.

dá todas as pistas, é um ponto, uma condição da forma em que ela contém – ou anuncia conter – um enigma, uma afirmação, uma declaração explícita de que ser segredo é a culminação pretendida neste momento. Summers (2003: 258) vai definir configuração como desígnio, como algo apresentando clara impressão de ter sido pensado e executado por alguém com algum desígnio, ainda que desconhecido. Para Summers, a configuração é a disposição evidente de um artefato de aludir a um fim pelo qual ele teria sido feito. Nesta definição de configuração, encontro afinidade com a escultura que procuro desenvolver aqui.

O que procuro é mais uma escultura que forneça uma ausência, e que, portanto, necessite de uma indagação e uma interpretação, do que uma escultura que requeira apenas a fruição da presença física da forma. Para a obtenção desse resultado, avalio alguns aspectos de minha concepção acerca do andamento<sup>19</sup> do trabalho, observando quais procedimentos existentes no processo de trabalho podem suscitar a constituição do discurso e o aparecimento de uma forma mais pregnante, a forma-forte. Trata-se do processo de investigação e busca. Decidi avaliar minha concepção acerca do andamento do trabalho porque a instauração do litígio acontece, entre outras causas, pelo decorrer do tempo, que faz com que, até mesmo no coabitar dos trabalhos no atelier, meu olhar possa estabelecer uma relação mais parceira, curiosa e investigativa com a possível obra nascente e as outras ali existentes. Isso será exemplificado em alguns casos mais adiante na análise dos trabalhos, por exemplo, como no “Templobrasão”(fig.46) ou mesmo na “Chaminé ao Vento”(fig.43).

Para chegar a esse olhar sobre a obra, é necessário identificar e sistematizar um conjunto de processos, procedimentos e recorrências, que, retirados de meu trabalho escultórico e submetidos ao escrutínio deste estudo, tenham de vir a ser reaplicados de volta em meu fazer. Utilizarei, então, esses processos de forma consciente para gerar uma melhor compreensão da práxis escultórica e obter uma forma mais complexa, desse modo funcionando, estes trabalhos que desenvolverei como teste de pertinência e mesmo de

---

<sup>19</sup> Andamento tem a ver com tempo e com o desenvolvimento no tempo, podendo ser rápido, moderado, ou lento; diz respeito aos ritmos de evolução do trabalho.

consequência<sup>20</sup> do meu processo analítico.

Neste momento de incertezas, alguns faróis se fazem visíveis para mim nesta nova terra. Mesmo que não constituam portos obrigatórios de passagem do trabalho, eles funcionam como balizas e faróis que apontam situações com as quais me identifico e nas quais encontro afinidades e cumplicidades. Entre essas várias balizas, identifico três artistas (Barry Le Va, Gego e Richard Deacon) com quem sinto afinidades no dialogar com eles, por uma variada série de razões que busco apresentar adiante. Primeiramente, coloco alguns exemplares da produção deles, de modo a fornecer uma noção de suas poéticas. São exemplares que mostram apenas alguns aspectos de suas obras, pois estas, em alguns casos, representam décadas de produção.

---

<sup>20</sup> Sucesso ou êxito, segundo Pareyson (1993: 60): “O sucesso ganha certamente seu valor do fato de ser adequação perfeita, mas o termo ao qual ele deve adequar-se não está predeterminado, a tal ponto que mostre claramente o caminho para atingi-lo. Trata-se, antes de inventá-lo e realizá-lo, pois aparece, propriamente, como realização e resultado. Por isto, apenas après coup mostra a necessidade e legalidade. ... O formar, portanto é essencialmente um tentar, porque consiste em uma inventividade capaz de figurar múltiplas possibilidades e ao mesmo tempo encontrar entre elas a melhor, a que é exigida pela própria operação para o bom sucesso.”

Barry Le Va é nascido em 1941, em Long Beach, Califórnia. Após ter estudado Matemática e Arquitetura por três anos na State University Califórnia, Barry Le Va começou a estudar a arte no Art Institute de Otis e recebeu um diploma em 1967. Nos anos 70, ensinou a escultura em Princeton e na Universidade de Yale. Vive e trabalha em New York. Seu trabalho foi exibido extensivamente desde os anos 60. Em 1988, uma retrospectiva de seu trabalho foi montada pelo Carnegie-Mellon em Pittsburgh. Barry Le Va foi convidado a apresentar seu trabalho em três Documentas em Kassel (V, VI, VII). Principalmente, Barry Le Va é um escultor.



*Group Transfer Reaction A, 2003.*



*9g-Wagner: Variation II, 2005*



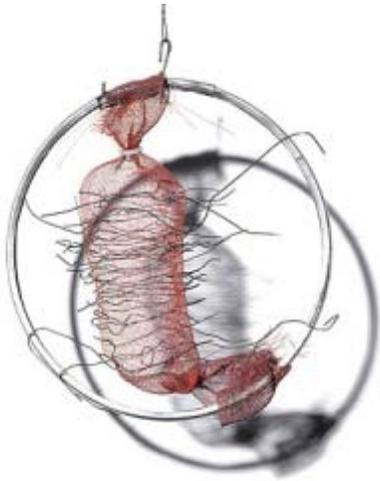
*Bunker Coagulation (Pushed from the Right) 1995.*



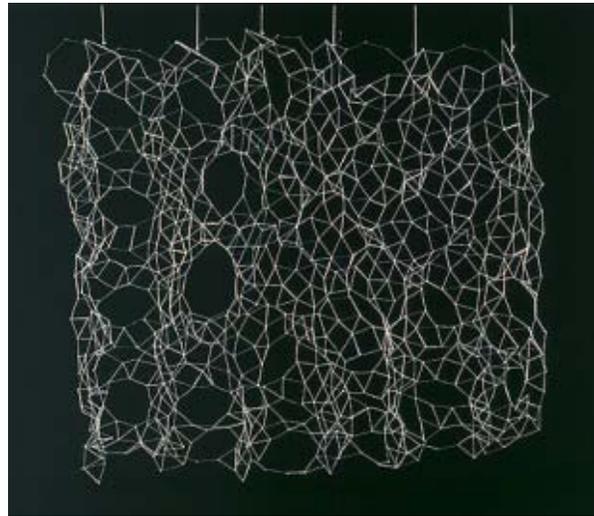
*Dissected Situations: Institutional Templates. A. Spaces / Abbreviations B. Close Ups / Distances C. Observers / Participants, 1995*

*Figura 1. Seleção de Trabalhos de Barry Le Va*

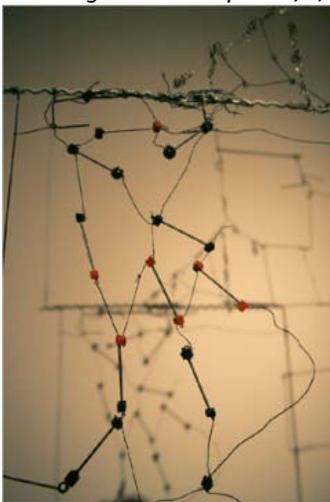
Gertrude Goldschmidt (1912/1994) igualmente conhecida como Gego, artista e escultora latino-americana. Entre 1932 e 1938 estudou a arquitetura e a engenharia na Universidade Técnica de Stuttgart. Em 1939, recebeu um contrato e um visto para o trabalho em Venezuela e começou sua vida lá como um designer da mobília. Trabalhou como um arquiteta. Em 1940 casa-se Ernst Gunz. Pelo fim anos 50 inicia a dar aulas e também sua práxis artística dentro da abstração. Os trabalhos os mais populares são produzidos nos anos 60 e nos anos 70. Sua produção é ligada geralmente a artistas como Lygia Clark, Hélio Oiticica e Mira Schendel. Morrendo em 1994, deixou uma coleção das escritas que descrevem seus pensamentos sobre a arte que adiciona a seu legado como um artista latino-americano



*"Drawing Without Paper 83/9," 1983*



*Reticulárea, 1975*



*Detalhe de "Dibujo in Papel, 85/5" (1985)*  
 Figura 2. Seleção de trabalhos de Gego



*Dibujo sin papel 76/4 1976*

Richard Deacon nasceu em Bangor em Wales em 1949. Fez Foundation Courses na Somerset College of Art in Taunton, fez o curso de graduação na St. Martin's School of Art e Mestrado no Royal College of Art, todos em Londres. Saiu do Royal College em 1977, fez curso de História da Arte na Chelsea Art School. Primeira mostra individual em 1978 em Brixton. Deacon ganhou o prêmio de Turner em 1987. Em 2007 representou o País de Gales na Bienal de Veneza.



*Feast for the Eye, 1986-87.*



*Lock, 1990.*



*Keeping the Faith, 1992.*



*You, 1998.*

*Figura 3. Seleção de Trabalhos de Richard Deacon*

Em alguns casos (como Le Va e Deacon) em que quase consigo seguir seu pensamento como se eles vocalizassem por mim, ainda que o trabalho não apresente afinidades formais sinto grande afinidade pela busca pessoal de cada um deles e por seus processos mentais. Poderia dizer que persigo objetivos semelhantes com o trabalho.

Em outros casos, como Gego e mesmo também com Le Va, as afinidades são de outra ordem; eles compartilham comigo uma origem comum do seu pensamento científico. Ambos têm formação como arquiteto e por isto também identifico neles a mesma busca pela reconstrução do pensamento a partir de uma práxis artística (de forma diferente e com diferentes resultados em cada um deles) que não se dê totalmente à sombra do pensamento arquitetônico adquirido no treinamento de projeto em arquitetura ou design; ao mesmo tempo em que reconhece as digitais que esta formação deixa nos processos mentais mantém uma postura crítica em relação a eles.

Contraditórios, em alguns casos (como Le Va) os outros compartilham comigo a afinidade com a operação direta com a matéria escultórica, a manualidade e a operosidade, inclusive como forma de raciocínio que é interligado a esta mesma operação sobre a matéria, como Deacon e Gego.

Com Deacon compartilho a referencia ao aspecto fabril do trabalho.

Já Gego, por ter sido professora, e esta marca é forte em seu pensamento, foram mais explícitas suas menções ao pensar a prática junto com o conceito do trabalho para quem inicia.

De outra parte, mais um aspecto de afinidade é que todos desenvolvem um trabalho paralelo no desenho como um raciocínio não convergente com o trabalho tridimensional, mas que não é pensado como projeto, com uma indiscutível autonomia que se transforma ainda mais em um percurso autônomo.

De Gego a informalidade me tocou fortemente abrindo outra porta que, vejo agora, sempre percebi como estando mais ou menos ao meu lado, mas não me dava conta de que era aquilo que pressentia. Era uma porta possível e disponível, não aproveitada até então e muito

disso era por uma estetização formal minha, uma maneira de prestar atenção ao acabamento da peça como se fosse design. Com Gego recuperei a forma aleatória, informal, quase displicente - esse é o termo correto, uma displicência estudada. E é no “Desenvolvimento do cubo” (fig.70) que decido ‘aceitá-la em casa’, como um trabalho que poderia fazer.

Outra coisa que Gego trouxe que já tinha também na borda de minha consciência, mas não me conscientizava, era a questão da atenção, quase formal, aos detalhes e assumir certos engates como desenvolvimento de vocabulário, ou gramática própria.

A questão dos restos, das estruturas deixadas da montagem, tudo isto me liga à Gego também, além de uma similaridade muito grande com os materiais empregados e sua forma de operação. Jamais os utilizei forma tão intensa como ela fazia nos seus “chorros”, e também não havia utilizado de forma a construir uma ambiência; mas ela, nesses trabalhos, aponta direções para a instalação que são sempre desafiadoras.

Poderia resumir estas influencias da seguinte forma:

Le Va → no pensar o trabalho.

Richard Deacon → no pensar + o pensar-fazer o trabalho.

Gego → o pensar-fazer.

Esta pesquisa é uma tese sobre a prática de atelier. Para poder ilustrar estas colocações e fabulações, meus passos, processos, procedimentos e interpretações (que emergem, permanecem ou desaparecem, na configuração final do trabalho), lanço mão de todos os tipos de documentação que me acompanham em atelier, como desenhos, gráficos esquemas, etc.. Do mesmo modo como farei ao apresentar a linha de tempo da configuração do trabalho - um conjunto de fotos que traçam um caminho do processo de obtenção – e que vai apresentar a contrapartida físico-formal do desenvolvimento dele.

Muito vai ser analisado a partir do registro fotográfico do trabalho em seu

desenvolvimento ou num conjunto de fotogramas, como um registro de Muybridge<sup>21</sup>, que exemplifica de modo seqüencial um roteiro de viagem (mental minha ou de constituição formal do objeto). Um registro de algumas das ‘paradas turísticas’, dos ‘mirantes’, escolhidos por mim e que se distribuem ao longo do caminho até a chegada ao presente congelado, convencionado como estado final, cume ou qualquer outra coisa.

A forma (a coisa emergente) se desenvolve ao longo das fotos como instantâneos (frames) de um filme. Para acompanhá-lo é que traço externamente, através dos relatos de atelier, os processos mentais (fabulações) que acompanham e que buscam dar uma noção de processo mental envolvido (o pensar-fazer).

Sendo esta uma tese baseada na prática, optei por, logo após esta introdução, colocar justapostas tanto a análise da produção anterior quanto os encaminhamentos vindos das experimentações dos anos 90 e que vão desembocar na produção diretamente vinculada a esta pesquisa.

Assim o seguindo capítulo envolve de um lado, uma parte retrospectiva, a genealogia e de outro a produção atual. Nesta primeira etapa apresento de forma contínua um relato de minha produção, sua origem, processos e motivações e a seguir procedo a sua análise com vistas à identificação de meus conceitos mais caros: quais permanecem agora comigo, quais os deixados de lado, suas características etc. e nesse relato chego também à produção desenvolvida nesta pesquisa, pois esta se dá dentro de um *continuum* de mudanças e transformações.

Esta análise é feita em conjunto com as características da produção obtida no período pré-doutorado e vai conectar-se quase que diretamente com os relatos de atelier desenvolvidos na presente pesquisa que vem a seguir.

---

<sup>21</sup> Edward Muybridge (1830/1904) fotógrafo inglês, conhecido por seus experimentos com o uso de múltiplas câmeras para captar o movimento, além de inventor do zoopraxiscópio- dispositivo para projetar os retratos de movimento que seria o precursor da película de celulóide que é usada ainda hoje.

Estão incluídas nesta primeira parte as diversas tentativas de transformação do trabalho, que já pressagiavam a atual transformação e que será abordado mais detalhadamente na etapa seguinte, o relato de atelier dentro dos procedimentos definidos.

No terceiro capítulo temos os relatos dos últimos trabalhos onde está condensado o meu conjunto de proposições que são extraídas dessa práxis e que vem a se constituir nos meus conceitos operatórios para o presente trabalho. Esses conceitos serão explanados em maior detalhe no segundo capítulo.

A partir da análise dos relatos de atelier são apresentadas as condições que levaram a construção das proposições, a partir da análise das contradições e conflitos identificados ao longo desse período de produção artística.

No quarto capítulo após o levantamento de minha trajetória temos as propostas gerais extraídas da práxis, e a identificação do que pertence a uma categoria mais fixa ou a outra mais maleável, e que vai desaguar em um entendimento mais amplo do que seja a proposições identificadas com as quais pretendo trabalhar.

Nesta etapa surgem então mais claramente as hipóteses acerca do fazer e mesmo de minha forma de concepção do que deva ser a minha atividade como artista. Esta etapa já tem um cunho prospectivo, onde estabeleço algumas hipóteses de como devo buscar, através de um conjunto de estratégias, a alteração dessa matriz. Esta etapa serve como plataforma de lançamento do quarto capítulo, de formulação procedimentos e estratégias.

No quinto capítulo, uma vez definida minha problemática e propostas sob quais hipóteses deve o caminho seguir, nesta seção vou apresentar o detalhamento das propostas; os procedimentos e as estratégias, como foram utilizados e como podem ser sistematizados. Estarão descritos desde outras formas de encarar o fazer escultórico até alterações metodológicas dos processos de raciocínio, das visões condutoras e mesmo dos processos de construção física do trabalho.

## 1. Genealogias

Tenho uma formação autodidata no desenho que remonta ao fim da década de 1960, quando, ainda adolescente, iniciei uma prática intuitiva que me levou a uma produção convencional, baseada na representação algumas vezes de cunho surrealista, outras vezes de cunho fantástico.

No fim dos anos 70, comecei a utilizar barras de ferro cobreado (1/16 de polegada) para fazer pequenos desenhos (esboços) tridimensionais (mimetizando, como se fossem esboços com desenho de linha, cabeças)<sup>22</sup>, que posteriormente foram aumentando de tamanho – dentro dos limites permitidos pela vareta de ferro (figs. 4,5,6,7) – e deslocando meu interesse do desenho para o campo da escultura. Era uma produção obtida a partir da manipulação casual de elementos metálicos básicos, tais como fio, arames, em uma forma literal de desenho no espaço. Inicialmente utilizei também barba-de-pau como substituto dos pelos, e para a continuidade da superfície dos corpos, como substituto da pele, era utilizada a meia de nylon (fig.7). Esses materiais iniciais foram posteriormente ampliando-se, incorporando barras e tubos.

A partir de um desenho pensado como representação, a figura humana emergia como temática predominante em minha produção. Nesse início, ela era utilizada para a descrição do que seria visto (ideia desencadeadora) ou do que eu queria ver lá fora, em contrapartida às minhas imagens mentais. A escultura era basicamente ligada à representação (ou apresentação) do corpo humano; em certos casos, ela representava as várias formas de descrição do corpo a partir dos materiais escolhidos, e em outros, a ênfase era na posição e na gestuação, como composição de um modo ou de uma ação em desenvolvimento etc. (figs. 8 e 9, 10).

---

<sup>22</sup> Esculturas semelhantes (figs. 1 e 2) às anteriormente exploradas por Alexander Calder em uma série de “retratos” de seus amigos e no seu *“The Circus”*, 1927, criado em Paris para a realização de um filme (de Calder). Esse trabalho atualmente se encontra no *Whitney Museum* em NY.

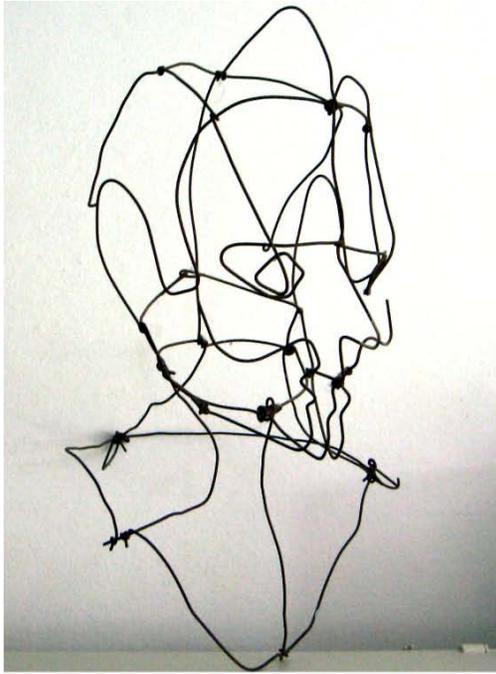


Figura 4. Cabeça, 30x12x17, 1979.

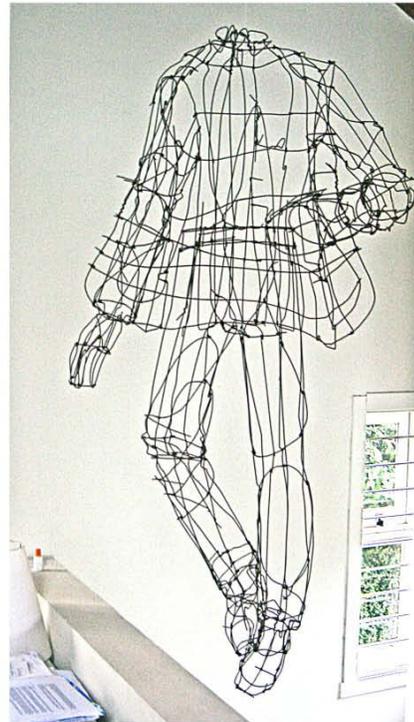


Figura 5. Executivo, 120x55x45, 1979.



Figura 6. Catavento, 45x45x18, 1982.



Figura 7. Tronco de Mulher, 125x40x25, 1982.

Na passagem da predominância, em meu trabalho, do desenho para a escultura, a determinação da figura era inicialmente feita pela substituição do contorno desenhado pelo contorno delineado pela vareta modelada no espaço. Eu procurava não buscar deformações e, na medida de minha interpretação na época, buscar parecer o mais naturalista possível, ainda que as figuras fossem obtidas com materiais pouco convencionais para a representação do corpo.

Meu processo era então voltado para a materialização a partir do desenvolvimento de uma ideia ou impressão previamente planejada, pré-determinada. O processo escultórico seguia essa ideia, como uma espécie de imagem-guia (o que chamo nesta pesquisa de ideia-forte, ou seja, aquilo que ocorre quando o processo de trabalho se constitui na perseguição da realização de uma imagem previamente estudada e constituída pronta para ser realizada) (figs. 8, 9 e 10).

Essa ideia partia de uma noção intuitiva que pré-existia em minha mente, que deveria ser estudada por meio do desenho e que então, uma vez resolvida, iria desenvolver o processo de construção do trabalho. A constituição dessa presença (da escultura de cunho figurativo) era entendida como a culminação do processo criativo, que teria como finalidade a produção de um objeto autônomo, antevisto, estudado e resolvido previamente e finalmente apresentado como uma figura à fruição.

O processo, que era centrado no objeto, eventualmente podia se irradiar dele para estabelecer relações e articulações com o espaço circunstante; porém, esta era uma situação mais rara, e quando acontecia já prenunciava um início de especulação acerca do espaço (fig. 11).

Na matriz conceitual do trabalho dessa época, o processo criativo apresentava então essa interdependência entre todas as etapas: o processo iniciava pela concepção, ou seja, pela descoberta da ideia-forte ou imagem fundacional, que era identificada pelo impacto emocional



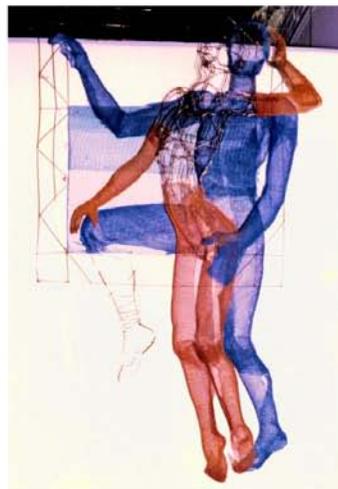
Figura 10. Executivo, desenho e escultura



Figura 9. Mulher, escultura e desenho



Figura 8. Casal, Desenho e escultura



que causava em mim, essa ideia era então perseguida e elaborada até a consecução da forma definitiva no desenho e, a partir daí, então, a passagem para a escultura.

Talvez essa maneira de proceder tenha influenciado meu fazer escultórico a tal ponto que acabei desenvolvendo formas de pensamento e princípios de trabalho muito similares aos do desenho, somente aplicados na escultura.

Essa separação entre a idéia como projeto e o objeto-construído possivelmente fruto da construção de meu pensamento como arquiteto. Esse tipo de separação é evidente em arquitetura, por ela ser um fazer coletivo, que requer mediação entre os diversos fornecedores e as expectativas do arquiteto e do cliente, o que obriga a uma dissociação entre o conceber, o aprovar, o encomendar e o articular as diversas fases de realização do projeto. A separação entre ideia-projeto e objeto-construído não foi a única característica que veio a se instalar em minha escultura a partir do desenho. Eu ainda adotei no trabalho escultórico outra propriedade do desenho: a da manualidade, que é baseado em operações feitas com as mãos. Afinal, a concepção básica inicial de quando comecei meu trabalho escultórico estabeleceu que a manualidade fosse o maior ordenador do meu fazer e funcionasse como condutora e catalisadora do processo de pensamento e de construção do trabalho.

A permanência do uso desses materiais se deu embasada na compreensão das qualidades daquela matéria e de seu comportamento em relação à minha possível ação. Essa compreensão já diz respeito à minha hipótese, exposta na Introdução desse trabalho, acerca da condução diferente do processo de obtenção da forma final da escultura a partir do uso de determinados procedimentos<sup>23</sup> que vão abrir as possibilidades no desenvolvimento do trabalho e não trazê-lo de volta a ideias isoladas e pré-existentes ao processo de obtenção.

Existe uma interdependência entre o pensar a forma escultórica, o material da qual é

---

<sup>23</sup> “Assim como a intenção formativa escolhe e adota a matéria em consonância com as suas próprias exigências, e só então começa a ser tal e a definir os próprios objetivos, assim também a matéria é adotada e escolhida justamente por sua natureza e suas características se prolongam em inúmeras possibilidades reclamadas, para sua própria realização, pela intenção formativa.” (PAREYSON, 1988: 47)

feita e a sua forma de obtenção. Um determinado pensamento escultórico já pressupõe uma escolha de materiais, pois ele implica ver/intuir os modos de realizar essas visões/transformações nesses materiais, por meio de operações plásticas. Estas operações, por seu turno, também já configuram uma visão de mundo artística (uma poética, como coloca Pareyson (1997; 11), esta visão tem de ser permitida por esses materiais.

Portanto, em um primeiro momento, meu trabalho escultórico era baseado em um desenho de linhas de determinação espacial, como correlata de uma correspondente representação gráfica bidimensional (fig. 4, 5 e 6). Meu passo seguinte foi buscar uma superfície contínua (invólucro) (figs. 12, 13, 14 e 15) que se estendesse sobre o espaço que era até ali determinado pelas varetas. Ou seja, parti para um desenho tridimensional explorando a superfície contínua, e não mais aquela determinada por arestas.

Essa demanda de expansão do tratamento da escultura/desenho tridimensional era também uma busca da obtenção de dispositivos gráficos semelhantes aos tradicionais do desenho: valores, manchas, planos e hachuras (figs. 16, 18) e diferentes gradações de transparência das 'manchas'. Obtive dispositivos gráficos semelhantes aos do desenho por meio de substituição, adotando novos materiais escultóricos que incorporavam as superfícies contínuas das redes metálicas, das chapas metálicas e mesmo das mantas de chumbo (fig. 20). Esses materiais incluíam elementos alternativos, como papel, meias de nylon (fig. 7) etc. Mesmo preenchida, com o uso de mantas e chapas, a superfície deveria ainda manter a leveza e a rarefação gráfica; afinal, a operação manual é limitada pelo grau de resistência dos materiais à minha manualidade direta, porém precisa permitir a estruturação da forma (fig. 16, 20).

Caso a forma não se sustentasse, chegando a vergar ou colapsar, por exemplo, tínhamos uma ruptura estrutural do trabalho e a forma resultante era desviante, pois não estabelecia similitude com o modelo ideal da concepção proposta. Para evitar essa situação (o colapso da forma), a escultura tinha de ser leve, porém resistente e tesa. Daí a suspensão



Figura 11. *O Nadador*, 1988.



Figura 12. *Ejecutivo Voador*, 1986.



Figura 13. *Narcisa*, 1986.



Figura 14. *Ballerina*, 1987.



Figura 15. *Casal*, 1986.



Figura 16. *Mulher de Chapas*, 135x 60x 65, 1983.



Figura 17. *Dancer*, 70x110x45, 1984.

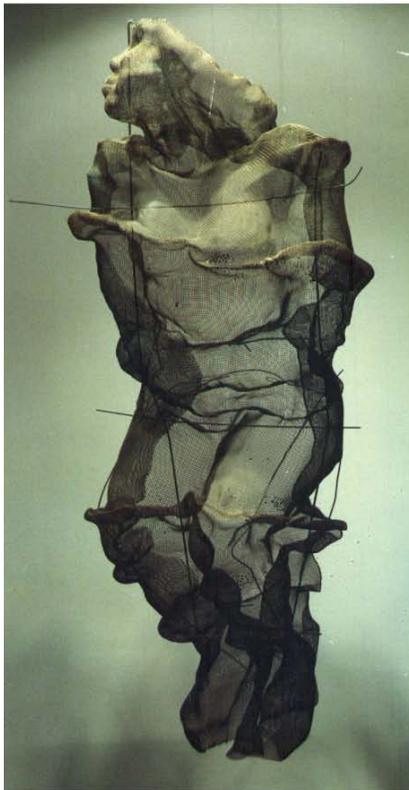


Figura 18. *Agonia*, 95x45x45, 1993.

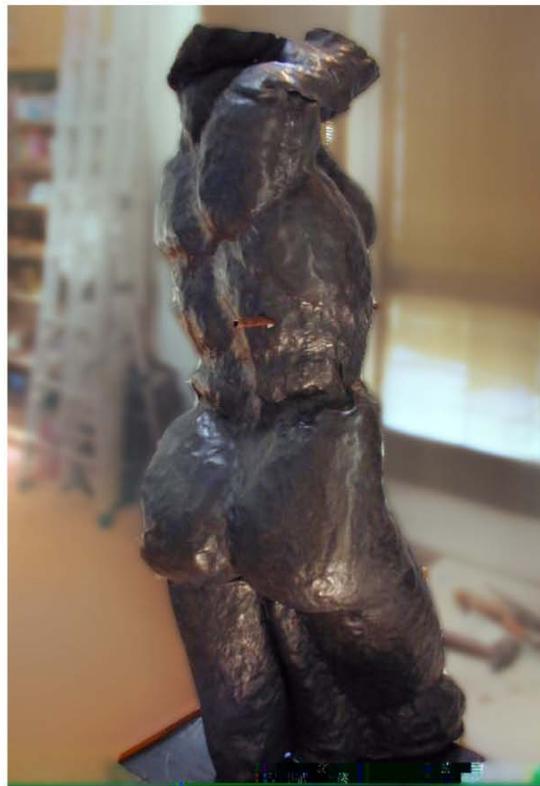


Figura 19. *Torcida*, 130x45x55, 1994.

como forma de resolução, tornando a escultura leve, como no caso da estruturação como “nuvem” (fig. 21).

A solução para o problema do colapso da forma, na época, passava pelo aumento do dimensionamento dos materiais utilizados: arames mais grossos, redes mais fechadas, densas, e com fios mais grossos, a incorporação do

tubo de cobre ao meu rol de materiais e a chapa progressivamente mais espessa, até meu limite de manipulação. Eram soluções que mantinham inalterados princípios iniciais: maleabilidade dos materiais, resposta pronta. Porém, se o trabalho crescia em dimensão, perdia em transparência e leveza.

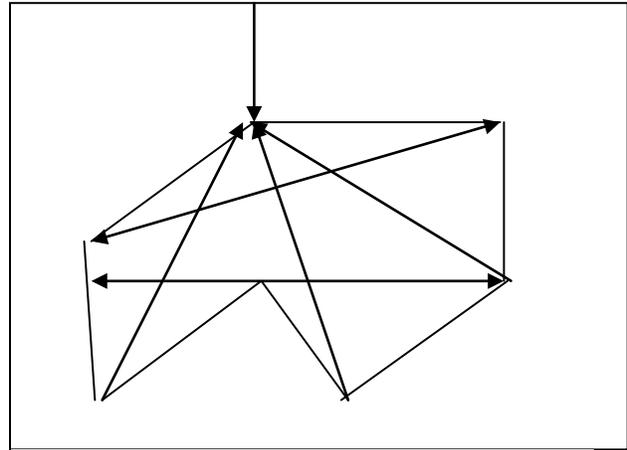


Figura 20. Esquema da estrutura suspensa

## 2.1 Características da produção escultórica

A produção escultórica até ali desenvolvida correspondia a uma concepção de trabalho que, no processo de obtenção da forma escultórica, partia da transformação dos materiais utilizados por via da operação manual ou por meio de instrumentos operados na matéria; essa transformação devia fornecer imediato *feedback* para apreciação. Nessa concepção de trabalho estão incluídas operações como dobrar, esticar, cortar, apertar, puxar, costurar, amarrar, martelar, atravessar, amolecer, amoldar, fundir etc. Todas essas operações de configuração apresentam uma mesma forma de operar, a **manualidade**. E essa forma de pensar o processo de constituição do trabalho (operação direta/resultado imediato) tem implicações no resultado final e na forma de construção do *continuum* ideia/obtenção.

Devido ao tipo de material selecionado em meu trabalho (dúctil e que permite ampla modelagem manual), aparecia também por extensão a **recursividade**, procedimento que permite a reconfiguração (o redirecionamento) do trabalho em suas partes ou no todo, a partir da identificação de alternativas diversas de interpretação. Por exemplo, na modelagem de uma perna, em rede metálica, posso identificar uma similaridade, naquele momento, com um rosto alongado, ou com uma bandeira tremulando ao vento; então, decido continuar essa linha de raciocínio e alterar o trabalho para se reconstituir a partir da forma vista ali. Essa forma de procedimento tem impacto sobre a formalização do trabalho, desde que contida dentro do limite de reversibilidade<sup>24</sup>.

A **reversibilidade**, propriedade segundo a qual se pode variar o direcionamento ao longo do trabalho, permite que se adicionem, subtraíam ou alterem partes do trabalho. Com isso surge a possibilidade de **reutilização**, ou seja, as partes podem ser substituídas, recuperadas em outro trabalho, ou em trabalhos diferentes, e podem ainda se recombinar, não apenas como material, mas também como pedaços reconhecíveis de uma outra

---

<sup>24</sup> Limite além do qual o material fica comprometido com modelagens anteriores, ou amassado demais, e não permite a readaptação a uma nova referência para a peça.

totalidade; por exemplo, um braço ou pé de um trabalho, que lá pode ser inadequado, que migra para outro, adaptando-se mais facilmente.

Muitos dos materiais que utilizo têm como característica de constituição a **permeabilidade**<sup>25</sup>, ou porosidade, por serem constituídos de uma malha de fios e não de uma superfície contínua, como uma lâmina de aço. Por um longo tempo os trabalhos foram vistos e considerados por mim como construções<sup>26</sup> transparentes, pois, no caso do meu trabalho, o material permitia essa possibilidade de ver através. Porém, essa condição-de-ver-atraves é dependente da constituição básica do material de permitir a passagem da luz através de sua materialidade – vidro, plástico, cristal, água. Por isso, não posso considerar os trabalhos como transparentes, mas sim como porosos ou permeáveis.

A permeabilidade, que constitui um vazio visualmente acessível ao interior, acentua o caráter de pele, de superfície, que tem o trabalho; conseqüentemente, a rede mais demarca do que enclausura e recinta o espaço. Esta é uma das suas características fundadoras de meu trabalho, pois a permeabilidade sempre estava presente desde minhas experiências iniciais e moldou minha visão de possibilidades da escultura, mesmo que hoje em certos momentos a abandone.

Esse caráter duplo da tela metálica, tornado presente a partir do momento em que o compreendi, altera a percepção da coisa em si<sup>27</sup>: o material não é mais considerado transparente, mas sim poroso. Isso também altera a condição de ver através que é propiciada pela porosidade.

---

<sup>25</sup> “Escultura: Formas tridimensionales de material macizo. Nunca lo que hago yo!” Gego, in HUIZI, María H., MANRIQUE, 2005 144/145).

<sup>26</sup> Seguindo uma cronologia dos meus trabalhos, percebo que todos sempre se impõem como construído, como algo presente, matérico, construído manualmente, preponderantemente na primeira pessoa. O conceito não existe sozinho em meu trabalho, e ele nunca determinou as condições de existência do trabalho. Ao contrário, historicamente cheguei a ter o trabalho sem ter um conceito específico (geralmente era conduzido nesses casos pela intuição cega, pelo prazer do fazer – durante a obtenção – e pelo prazer do realizar – o depois de terminado). Dessa forma, não era de minha prática rotineira o reflexão acerca da coisa presente.

<sup>27</sup> Segundo Norberg-Schulz (1967: 58), “*l'intenzione dell' "espressione" significa che i sentimenti dominano la percezione*”. Ainda que no mundo moderno busquemos entender os objetos como puros, como coisas ideais, o homem primitivo, por seu turno, constrói o mundo ao seu redor segundo sua relação emocional com essas coisas.

Da mesma maneira como uma cerca delimita um pedaço de campo, assim a rede delimita, separa um pedaço de espaço. Esse espaço interno da escultura, que por essa via é separado, é, porém, ao mesmo tempo, contíguo e permeável ao espaço não cercado. Isso caracteriza uma condição ontológica diversa para a escultura, como coisa resultante, pois a forma não se coloca como forma cheia [massiva] em contraposição ao espaço vazio. Ela se distingue do restante do espaço circunstante não pelo recintamento, mas por uma forma de marcação/ocupação. Trata-se da designação de um volume de espaço demarcado por essa superfície limite<sup>28</sup>. Essa forma, que é constituída pela superfície limite, designa um volume de espaço para a escultura se constituir. Designar tem um sentido de marcar, distinguir, mas também de propósito, intenção; trata-se de uma intenção não mais preexistente, mas que se esclarece e determina no próprio fazer. (PAREYSON, 1993; 72)

A forma que é produzida a partir de materiais que permitem essa característica (não fazer a contenção, não isolando ou fechando um volume) também tem uma afinidade com o desenho, em que a forma traçada sobre o papel exerce a mesma função: ali também a forma traçada está imersa no papel, mas não se estabelece uma ruptura, como ocorre, por exemplo, com a colagem, o corte ou o cobrimento com tinta. O desenho não se afirma totalmente como um sólido em relação ao vazio circunstante. É o que pode ser visto em certos tipos de desenho, de esboço rápido, de construção apenas utilizando linhas; isso ocorre justamente pela sua permeabilidade com o meio onde se insere (ou seja, no caso desse exemplo do desenho, a superfície do papel).

---

<sup>28</sup> Essa designação de um volume de espaço se dá mais como demarcação do que como imposição de algo cerrado dentro de algo. É o que pode ser visto nas esculturas de Anthony Gormley, que têm realmente, como condição de fatura, o molde sobre o qual é aplicada a manta de chumbo que dá a qualidade exterior do trabalho.

Essa dispersão e essa fragilidade da imagem assim constituída (em partes que são agregadas e articuladas através da costura), já permitem o aparecimento de um embrião do que é identificado em minha produção como fragmento (conceito que desenvolvo mais adiante, e que principalmente já contém um embrião de litígio). Não é apenas a forma contínua, mas as interrupções da tessitura, no como e o quando, que vão contribuir também para a configuração e para o caráter da forma final. Da descrição da forma através da superfície limite, que determina o espaço designado para a forma, passa-se ao detalhe pictórico, à particular configuração e ao desenho dessas bordas e de como as redes se articulam.

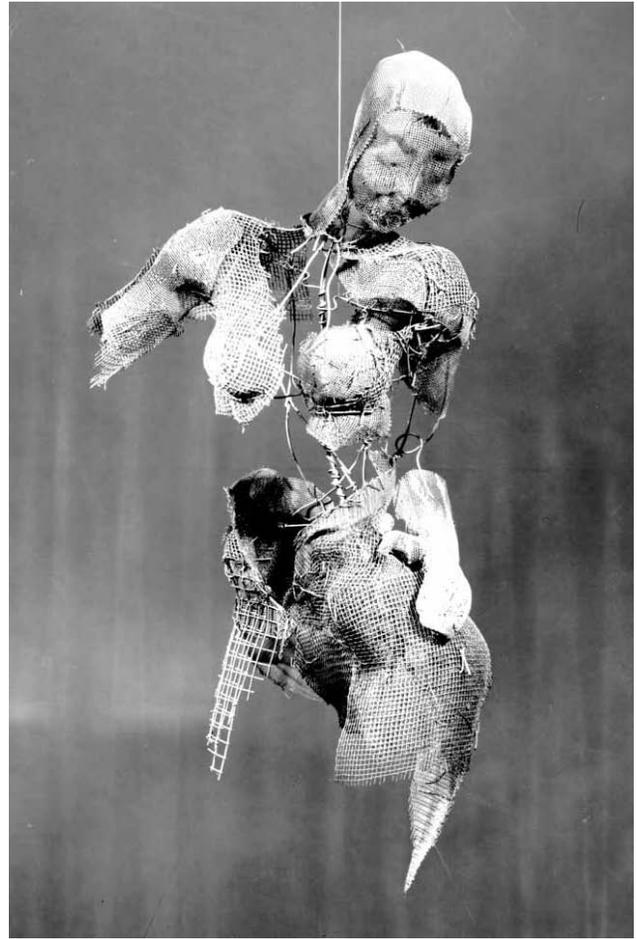


Figura 21. *Mulher Fragmentada*, 1989.

O olhar que rege a leitura e a operação do objeto em constituição em direção a uma forma fragmentada não olha para a figura que está sendo subtraída; olha para outra coisa, outra interpretação possível para aquela forma ambígua; busca outra coisa ali aninhada. Esse olhar que rege a operação com fragmentos é um tipo de olhar que, nesse período, (meados da década de 80), fundava uma relação diferente com o trabalho em constituição.

Se definirmos fragmento como uma parte ou um pedaço discernível de algo maior<sup>29</sup>, e analisarmos como se constitui essa definição, teremos: pedaço, como algo que falta (e

---

<sup>29</sup> Esta noção de pedaço se define pela mesma constituição de uma configuração, como definida anteriormente por Summers (2003).

complementa), que não está presente, mas que de todo modo remete a algo, a uma falta – enfim, um sentimento dúplice. Pode ser uma instauração da ambigüidade (é uma coisa, mas ao mesmo tempo lembra ou remete a outra...). Ou seja, trata-se de condições limites em que a clareza não é condição buscada, onde o rebaixamento da legibilidade (identificação) da forma faz com que outras imagens e referências se intrometam na percepção e, portanto, na interpretação também.

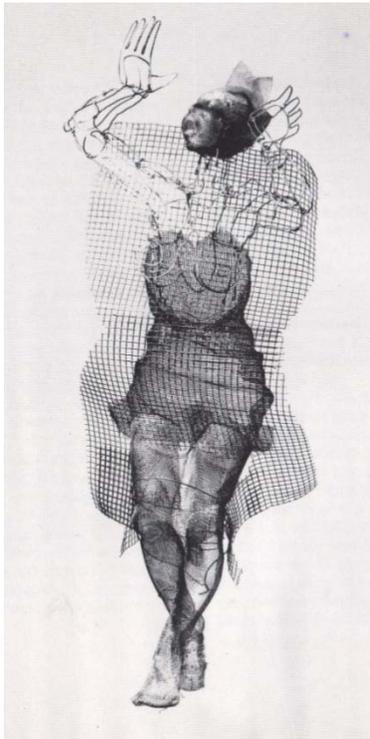


Figura 22. *Mulher intersectada*, 1989.

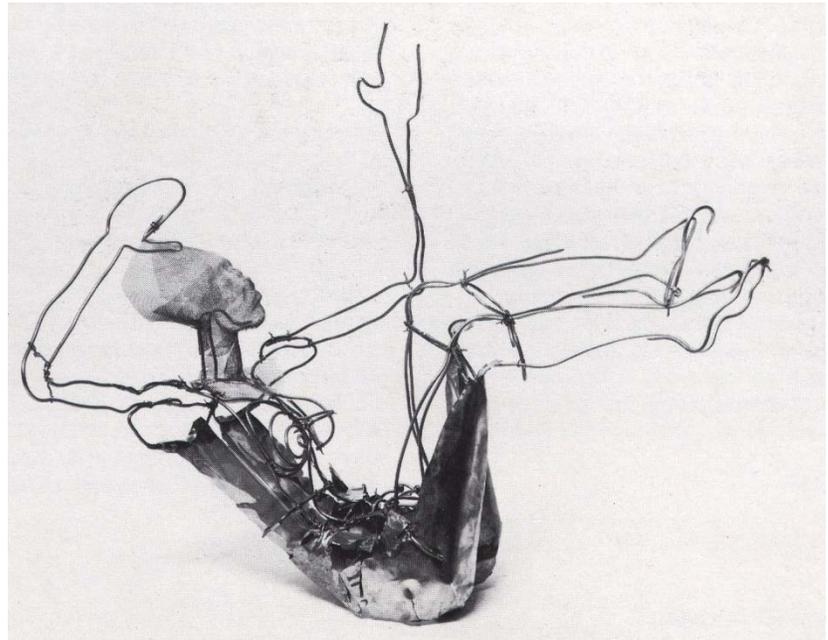


Figura 23. *Figura Recostada*, 1987.

A lógica do fragmento de corpo, de figura humana, é diversa da lógica da forma completa. No caso do meu trabalho, o fragmento era efetivo e bem resolvido, quando se encontrava em uma situação de referir-se como forma a outro objeto, além daquele do qual ele seria naturalmente o fragmento. Naquele momento, o fragmento tinha de se equilibrar, em minha visão, entre algo – um corpo ao qual ele se refere como parte ou pedaço – e uma autonomia formal de referenciar, aludir, a outras formas ou situações. O trabalho com o contorno é um elemento importante de diminuição da evidência da forma, gerando o

aparecimento das formas alusivas<sup>30</sup>. (figs. 24-29)

Por não se vincular a uma descrição mais precisa e evidente da figura, a autonomia das partes cresce e a maneira como a forma é descrita assume maior relevo no trabalho do que a evidência da forma retratada. Trata-se, portanto, não tanto de como a figura se constitui, e mais de como ela se constrói. Nesse período, mais no fim dos anos 80, quando já buscava uma forma mais sugerida existia também uma diminuição da importância do corte e da costura (pois esta técnica permite mimetizar a conformação corporal da figura, sem restos e faltas) na construção da forma escultórica.

O uso do fragmento em meu trabalho naquele momento trouxe o detalhe para o primeiro plano, para dividir atenções com a identificação da figura e da pose na apropriação perceptiva e emocional da forma em constituição. Com essa entrada do fragmento como opção em meu trabalho, ocorreu outra mudança que pode ser identificada na alteração do olhar que conduz meu processo de trabalho. Esse olhar a partir de então passou a indagar mais à forma em constituição, na busca da ambigüidade<sup>31</sup> a ser explorada de forma a gerar uma escultura que se coloque como questão ao observador, buscando na forma emergente a possível saída ou desdobramento das ideias. Eu saí, então, de uma postura passiva (de mera aferição da correção, da proporção etc.) para uma visão interpretativa do que se encontra em processo de surgimento.

Desse modo, o questionamento acerca dos rumos do trabalho e a busca da instabilidade perceptiva da forma já demonstravam estabelecer um procedimento de deriva incipiente, porque no fragmentar, no retirar pedaços da descrição da figura, eu buscava outro

---

<sup>30</sup> O fragmento, o que é escolhido para restar, também ressalta algo da posição, do gesto ou da ação ali constituída e que é essencial para esse estabelecimento, retirando-se o que não faz falta: o que faz com que a figura esteja contida na dinâmica expressiva do tronco, muitas vezes não necessitando da forma redonda ou da totalidade dos membros representados.

<sup>31</sup> “... *It was that ability to evoke those kinds of responses—looking like, resemblance, and so on—which I had been trying to create. It requires a certain level of ambiguity, a certain level of giving and taking away at the same time. That’s the kind of thing that I was interested in.*” Richard Deacon em Ian Tromp *Revista Sculpture*, November 1999 –vol. 18 n. 9.



Figura 24 *As Três Parcas*, 1985.



Figura 25 *O Circo*, 1992.



Figura 26. *O Atleta*, 1987.



Figura 27. *A Trapezista*, 2002/2004.



Figura 28. *Torso*, 1988.



Figura 29. *Correndo Parado*, 1996.

desenho, outra possível imagem ali coincidente, para, portanto, partir da interpretação da alteridade ali presente. Os embriões da transformação no litígio já estavam presentes na opção pelo trabalho com fragmentos e na separação entre estrutura e superfície, entre sustentação e descrição.

## 2.2 Identificação das questões na produção

A dinâmica de trabalho no período inicial de minha produção escultórica era caracterizada por uma linearidade do processo; como já colocado, partia de uma ideia ou imagem-guia, dando início ao processo de estudo da situação do trabalho. Isso geralmente era feito por meio do desenho até um ponto considerado satisfatório; a partir daí, a execução era pautada pelo esboçado previamente. Ocorria naturalmente uma vinculação emocional à imagem-guia e, a seguir, ao trabalho em andamento, um apaixonar-se, que ia buscar na resolução executiva, no mais curto período de tempo, a satisfação pela realização.

Eu não investigava alternativas – não as buscava, pois considerava como já estando a caminho. O processo era então dominado pela afeição à ideia – para o trabalho começar tinha de haver essa vinculação emocional – e pela rápida satisfação da realização, daí que a mera extensão temporal do processo de maturação do trabalho já começava a abalar certos fundamentos.

Nesse período, a noção de trabalho acabado era entendida como a execução de uma *gestalt* completa da coisa representada (figs. 12, 13, 14, 15); assim, a noção de trabalho finalizado freqüentemente coincidia com o “fechamento” da forma, que era figurativa e predominantemente humana, isolada ou algumas vezes ainda podendo se constituir em um pequeno grupo ou cena. O trabalho na maioria dos casos tinha um fim anunciado, que ocorria com a conclusão da figura ou da cena planejada; a cor era usada como modo de instabilizar uma forma que era evidente.

Essa forma de trabalho gerava em mim uma crescente insatisfação, pois paradoxalmente eu sentia possibilidades de evolução do trabalho para outro tipo de investigação, possibilidades que já poderiam estar presentes como embriões nos materiais e na sua forma de uso. Eu considerava insatisfatórios os resultados obtidos, pois eles não permitiam uma fruição alternativa ao reconhecimento da verossimilhança.

Na trilha do questionamento acerca de meus processos de obtenção, necessito identificar, pela análise de minha produção escultórica desenvolvida até aqui, em um primeiro momento no conjunto de processos, o que pode ser mantido e o que pode ser descartado, pois não há sentido em alterar todos os aspectos do fazer ao mesmo tempo<sup>32</sup>.

Nesse processo desenvolvido ao longo desses anos, percebo que alguns elementos podem variar em ritmo mais rápido, outros um desenvolvimento mais lento. Algumas formas constitutivas de meu fazer e pensar básicos não depende de serem alterados apenas por vontade; todo processo de criação tem de ter uma correlação entre o ser que pensa e se constitui ao longo do fazer e o fruto dessa ação: o trabalho.

O procedimento de alteração de bases não deve começar por sua negação simples, pois desse modo ele corre o risco de descolamento, desconexão entre o pensar e o fazer, por conta de uma falsidade ou da falta de sinceridade. Trata-se também de uma medição de força entre processos atávicos, mas que devem evoluir, e questões ontológicas, que variam quando o ser varia, e não vice-versa, daí que algumas transições sejam mais rápidas e outras se prolonguem no tempo.

Os aspectos basilares, em meu ponto de vista, como a questão da representação, da manualidade, da avaliação visual<sup>33</sup>, o uso recorrente de certa organicidade de formas, a construtividade, a recursividade, são questões que podem ser atacadas no decorrer do meu processo, e que, se devem ser alteradas, o serão por meio de uma decisão amadurecida que seja fruto da evolução de meu pensamento conjugado ao trabalho. A análise feita me permite

---

<sup>32</sup> Como coloca Varnedoe em *"A Fine Disregard: What Makes Modern Art Modern"*, comentando sobre as descobertas de Picasso e Gauguin: *"It was about the larger proposition that we learn new things by rethinking those we already know."* (1990: 16). Isto coloca uma questão de como as mudanças ocorrem em nosso trabalho e sugere que talvez seja mais importante um olhar mais profundo sobre o que existe na margem de nosso processo; , as transformações de dentro, do que a importação de kits completos exógenos ao trabalho muitas vezes sem conexão endógena, a transformação ou transmutação do trabalho por extensão de suas leis e elementos internos. Entendo que isso não implique o fechamento às influências internas, mas apenas a ênfase em um processo interno de absorção do novo.

<sup>33</sup> Como diz Barry Le Va citado por TUCKER, Marcia in Barry Le Va: Works from 1966-1978, comentando acerca de seu trabalho não ser visual: *"Content can't be seen."* (TUCKER, M., 1975: 8). Ou seja, o veículo que carrega a mensagem sempre conterà uma visualidade.

verificar que esse não é um dos pontos de questionamento, nesse momento, em meu processo. A intimidade que tenho com esses procedimentos, e a possibilidade de eles servirem de base para minha pesquisa no campo do imaginário e da construção de outro sentido no trabalho, indica que em um primeiro momento o pensar e o fazer podem absorver essas mudanças, para depois então voltar e estabelecer uma crítica sobre esses materiais e usos.

Essas conclusões foram as que levaram à formulação de minha pergunta inicial: é possível uma transformação de matriz conceitual do meu trabalho para outra matriz baseada na descoberta, gerando um processo aberto e ainda mantendo um mesmo conjunto de fazeres?

A minha pergunta era: com esses procedimentos (técnicas e materiais) até ali desenvolvidos, seria possível um método aberto de chegada à condição final do trabalho? Haveria outra possibilidade de resolução sem a determinação e a predominância, no processo escultórico da época, da ideia-guia, a ideia-forte?

A resposta foi uma proposta de resolução do fazer escultórico que fosse baseada na descoberta da direção da condição final do trabalho ao longo do processo. Como se daria esse processo, ou condição, que iria se desenvolver em oposição à dominação pela ideia preexistente do processo de obtenção da escultura naquele momento? Não seria algo predeterminado, nem mesmo algo pós-determinado, mas algo que crescesse ao longo do processo de obtenção, de forma concomitante e entretecida com o fazer.

## 2.3 Proposição da nova base do trabalho

*“The key innovations were formed predominantly from resources inside our own traditions, by individuals acting on a set of options that are still available.” (VARNEDOE, 1990; 217)*

Esta é uma investigação que se centra nas relações entre o pensar e o pensar-fazer o trabalho. Ela demanda por sua vez uma delimitação, que é o que está sendo expresso agora nesse início de capítulo: o que sai e o que fica? Mas essa pergunta leva a outra pergunta imediatamente, que vai conformar a pesquisa: como fazê-lo? E aqui se inicia propriamente o trabalho dessa tese.

Centrar-me-ei na alteração do processo de pensamento acoplado aos fazeres<sup>34</sup> – a práxis – esses que até agora constituíram meu repertório. Ainda que algumas ideias apareçam como quase prontas à mente, elas sempre devem se submeter às alterações processuais do curso do fazer, transformando-se em estratégias: a desafeição, a extensão do tempo de execução, o aninhamento, a dobra/fabulação, a deriva. O princípio regulador proposto é o da submissão da imagem (fruto da ideia inicial) a todos os procedimentos abduativos utilizados durante o processo de obtenção; ou seja, trata-se de uma alteração no processo de obtenção.

A condição que chamo de **forma-forte** (oposta à idéia-forte), derivada dos processos, seria refinada ou colocada no foco ao longo do próprio processo de obtenção da escultura. O que é forma-forte? Vou buscar não a definição do que seja, mas, mais provavelmente, qual a condição de existência de uma forma-forte. Talvez não seja possível uma definição geral do que seja uma forma-forte, no sentido prescritivo, mas talvez eu possa estabelecer um conjunto de fatores que levem a ela, ou ainda libertar o processo, definindo estratégias e

---

<sup>34</sup> Como comenta William Tucker em seu texto *“The Condition of the Sculpture”*, introdutório ao catálogo da exposição Gravity & Grace, The Changing Condition of Sculpture: 1965-1975, *“Sculpture is a language of the physical: and as with any living language, new thought finds form by stretching the medium itself, not by learning an alien language, or by attempting to invent a wholly new one.”* Reforça-se a necessidade de que as mudanças não ocorram apenas por capricho, e sim que sejam lastreadas em uma condição real.

procedimentos, para que esses me levem a ela. A definição precisa talvez só se faça no corpo individual e próprio de cada um dos trabalhos.

## 2. Esculturas, Desvio e Reorientação

Num momento inicial de minha produção, no início anos 80, quando fazia as esculturas como esboços de varetas de metal, existia uma identidade formal na escultura entre os elementos que a determinam formalmente e os elementos que a estruturam. Inicialmente, com o uso de tubos e de varetas, os dois elementos, representação e estruturação, eram indissociáveis.

Com o aparecimento das redes, que tinham uma ênfase maior na descrição da superfície (descrição coerente através de uma superfície contínua) e que, ao manter os pressupostos de leveza e de transparência iniciais, era natural que fossem assinaladas funções mais estruturais aos tubos e varetas. Muitas vezes os elementos estruturais eram disfarçados, dentro da peça (fig. 10, 16, 18, 21 e 49) ou existiam apenas durante o processo de obtenção, sendo posteriormente retirados com a aproximação da conclusão do processo<sup>35</sup>.

Porém com o aprofundar do uso das redes metálicas, começou a ocorrer progressivamente uma dissociação, um processo que separava a estrutura da forma escultórica, de sua configuração descritiva de superfície. A forma de descrever o objeto (geralmente era uma figura humana) e a forma de manter a rigidez da forma (a estrutura portante) se dissociava, criando ali já um embrião de litígio, pela possibilidade e discursos formais diferentes em um e em outro, conjugados em uma mesma peça.

Ainda que os dois contribuíssem para gerar uma forma única esta dissociação ficava escondida, ou disfarçada, pela identidade entre a estrutura resistente e a determinação da superfície do corpo a partir do desenho de contorno ou da silhueta; por exemplo, se a estrutura coincidia com linhas de estruturação do corpo, como coluna vertebral ou linhas de

---

<sup>35</sup> A finalização do trabalho era acompanhada, e sinalizada, pela retirada de todos os traços da montagem, como as estruturas, varetas, amarrações, encaradas como temporárias na consolidação da forma. Restando na peça apenas as que tinham componentes formais compatíveis com a apresentação do trabalho.

delineamentos de músculos, etc..

A dicotomia entre estrutura e superfície se tornava mais evidente devido a temática figurativa, ao aumento de dimensão dos trabalhos e ao uso dos materiais porosos ou transparentes. Os materiais porosos, por sua característica material de permitirem ver através, fazem todos os elementos constituintes da escultura participar da forma visual final, mas são mais difíceis de auto-estruturarem.

Essa contradição existia também porque a intenção era a da representação da figura humana, portanto não considerava os elementos estruturais como participantes da totalidade semântica e formal do trabalho, e que de algum modo a estrutura devia também ser submetida à dominância da integridade da figura. Aqui também transparecia a minha formação, onde a mera apresentação de uma dicotomia nesse gênero, superfície x estrutura, já trai minha matriz de pensamento oriunda da arquitetura, sintetizada no ponto de vista de análise formal de Christian Norberg-Schulz em seu livro *Intenções em Arquitetura*.

Essa forma de “divisão de trabalho” – entre estrutura e superfície- cada uma funcionando segundo papéis diferentes já seria a matriz de um atrito, não apenas contido entre os limites da estrutura e da superfície, mas também entre casca e vísceras, que nesta época estava escondido, e que só recentemente vai aparecer após a escultura “A Turbina” (fig.37) e nos sucessivos trabalhos topológicos (fig. 38, 39) e mais adiante na “Chaminé nas Nuvens” (fig.43). Nesse caso a estrutura vai dizer do como a coisa se apresenta, das suas condições de apresentação, e a superfície vai dizer do quê se apresenta.

De qualquer modo esta divisão funcional (estrutura x superfície) vai se acentuando, sendo a superfície, progressivamente contraditada pela estrutura, que inicialmente se colocava como ‘esqueleto’<sup>36</sup> da figura, e que passa a não ser tão subsidiária e homóloga ao corpo apresentado e começa a representar a si mesma por ter uma maior independência em relação ao desenho

---

<sup>36</sup> Com o uso de chapas de ferro, estas fazem as vezes das varetas utilizando planos que interceptariam a figura, gerando silhuetas coerentes com a posição da figura. (Fig. 26)

da figura (figs. 19 e 28).

Nesse período (segunda metade da década de 80) começa a ocorrer uma alteração do processo de avaliação do trabalho ao longo de sua execução. Inicialmente a similitude entre o obtido e o real, a idéia-forte, era verificada por fotos ou por outra forma de documentação (desenhos, esboços) e posteriormente vai se deslocando para uma similitude entre o obtido no trabalho escultórico e o pensado como real. Com a alteração, na minha interpretação acerca do que seja a “forma correta”, faz com que a documentação externa (desenhos, croquis, fotos) que fazia a aferição da verossimilhança vá perdendo importância no processo de avaliação.

Isto se acentuou quando da transição para um uso mais corrente da escultura como um fragmento, não mais totalidades (figuras) completas, mas pedaços tornados significativos pela subtração de partes da figura inteira. A dicotomia entre a parte significativa em oposição ao um todo detalhado e presente: esta pode ser considerada outra questão precursora da noção de litígio<sup>37</sup>, junto com a questão entre superfície e estrutura. O fragmento pode ser entendido, aqui, como qualquer pedaço de corpo, apresentado com partes faltantes, ainda assim reconhecível no que consistiria em sua totalidade e que é tornado autônomo pela proposição da peça final como tendo uma configuração gestalticamente pregnante (o padrão de eficácia do trabalho baseado no fragmento é a geração de uma forma significativa, que se apóie, ou que se lance, etc., por exemplo, na Figs. 24 e 25), e que funciona mesmo sem referir-se à totalidade da qual o fragmento se refere.

Na aferição do fragmento existe um nível de leitura que é do reconhecimento de que é um corpo e também em que condições esse corpo se encontra ali representado pelo

---

<sup>37</sup> O fragmento aqui neste momento representa também o aparecimento de um embrião de um processo diferente de condução do trabalho de construção escultórica para o uso do fragmento. No percurso de construção da escultura segundo uma imagem-guia pré-estudada e definida, a visão vai pousar sobre o objeto em constituição e reconhecer a momentânea autonomia expressiva deste, algo como: “Opa! Tem algo aqui!” isto já denuncia um enfraquecimento da noção de idéia-guia e uma atenção maior ao que ocorre à minha frente, e, portanto uma atenção ao que se desenvolve no embate com a matéria, o resultado momentâneo deste embate, o caso a caso, o que é emergente, contingente. Neste momento o processo escultórico passa a se tornar mais interativo.

fragmento. O nível seguinte já busca uma aferição a partir da forma resultante, a presença de uma *gestalt* sintética que tenha uma configuração forte o suficiente para existir como forma (abstrata), autônoma e significativa sem ter de emprestar sua força significativa do fato de se referir a algo, um corpo representado.

O fragmento, desse modo por definição contém um litígio, ele é uma parte e como tal tem de ser percebida em sua relação de pertencimento a alguma forma a qual ele se refere e da qual ele é fragmento e, ao mesmo tempo, ele é uma forma autônoma e como tal tem de subsistir como forma pregnante, independente a quem, ou o quê, essa forma se refira (como fragmento reconhecível de algo, de uma totalidade qualquer). O fragmento tem de ter sua autonomia expressiva como forma discreta, autônoma e separada.

Dependendo de como se estabelecia o discurso, entre um e outro – entre fragmento e totalidade -, nesta contradição percebi que o diálogo entre estrutura e superfície, retirado desse viés arquitetônico, como dicotomia, poderia ser o cerne de um trabalho mais complexo (contendo outros níveis além daqueles constituídos pela apresentação da forma) e que explorassem a ambigüidade das descrições.

Havia, portanto a desconfiança que essas dualidades pudessem gerar uma peça com maior densidade de níveis de leitura – fabulações - o que, iria demandar uma maior articulação. Essas foram condições de partida em que a assunção de uma contradição entre elementos constituintes vieram a se tornar justamente os pontos iniciais de um processo que resulta nos trabalhos atuais, na forma de como trazê-las junto. Posteriormente, com a identificação da possibilidade do aninhamento (um elemento dentro de outro) como a outra condição possível do meu trabalho artístico e escultórico, vem a ampliação das possibilidades de litígio, que podem ocorrer entre diferentes imagens ou visões compartilhadas no trabalho: as fabulações.

Se meu processo foi marcado por um procedimento que vinha da idéia-forte, quando da intuição das possibilidades do litígio como condição de fundação do trabalho, esse processo vai agora predominantemente se localizar nas diferentes visões interpretativas que se

acotovelam na forma, são as diferentes fabulações. O aninhamento pode possibilitar um litígio entre o interior e a superfície limite das peças.

No corpo do texto precedente que mapeou minha produção anterior a essa pesquisa está subentendido que esse processo de insatisfação e busca de mudança já vinha em curso a determinado tempo, mas ele se implanta realmente ao longo dos anos noventa, porém esse processo se torna consciente e reflexivo a partir dessa pesquisa. Os trabalhos a seguir já correspondem a esse estudo mais efetivo que ocorre a partir de 2000. Com “As Galinhas” inicia-se um processo, longo, que não tem idéia inicial definida em seu disparo.

### 3.1 As Galinhas (1998-2005)

Conceitos-chave: disparo por procedimento, trabalho sem idéia-forte, trabalho em constelação<sup>38</sup>, fabulação por distribuição de configuração.

Esta escultura inicia uma série de procedimentos novos que mais adiante, em sua continuação vieram a se tornar fundamentais como alteração de rota. É um dos primeiros trabalhos focados na construção por operações repetidas: são unidades discretas<sup>39</sup> inicialmente construídas a partir de um conjunto simples de instruções de dobragem e de deformação e que são repetidos criando um grupo de elementos.

Esse trabalho corresponde a intenção de começar o processo de obtenção sem necessariamente definir uma forma a priori (idéia ou imagem), mas buscando apenas seguir determinados processos construtivos: nesse caso cortar cinco pedaços (ele continha inicialmente apenas 5 unidades) do rolo de rede metálica de mais ou menos a mesma dimensão e dobrá-los da mesma forma; curvando na metade e formando dois cones opostos e após arredondando na base as outras duas arestas: cada um é diferente, todos são iguais, obtendo um conjunto.

Foi o estabelecimento de uma primeira situação com condicionantes – o de não olhar muito à frente para evitar o planejamento e a afeição. Busquei seguir apenas um conjunto de instruções, para então, mais adiante, durante o andamento ir descobrindo o que fazer com

---

<sup>38</sup> Conjunto de elementos que forma um todo coerente ou ligado por algo em comum. Grupo de palavras ligadas por associação semântica, ou ainda grupo de estrelas próximas umas das outras, tal como são vistas da Terra, que os antigos imaginavam formar figuras. Pode ser como comenta Krauss (1998; 212) a noção de disjunção ou volume irracional: conjunto de elementos periféricos privados da lógica de um núcleo construtivista. Acrescentaria ainda que segundo Norberg-Schulz (1967; 52), seriam elementos associados de forma topológica e não geométrica.

<sup>39</sup> Por unidade discreta entendo as partes que configuram uma escultura composta, e que se apresentam com autonomia formal; não estão ligadas fisicamente, por necessidade estrutural, a nenhuma outra parte. Elas não têm autonomia conceitual, pois neste sentido são fragmentos dispersos de um mesmo trabalho. Por exemplo as galinhas, cada uma das unidades do trabalho são discretas, isoladas, mas não tem autonomia expressiva pois o trabalho “As Galinhas” só ocorre com todo o conjunto articulado presente.

cada um dos elementos, com cada um desses retângulos, pois identifiquei naquela forma algumas possibilidades expressivas desde que fossem usadas em constelação; em um arranjo de partes isoladas que se distribui espacialmente com uma situação, a geometria, que as una.

Não que fosse uma execução totalmente no escuro. Havia uma vaga idéia de um conjunto de possibilidades, usando composições e associatividade, para desenvolver uma constelação e, (portanto um sentido de buscar desenvolver também o uso da parede e uma distribuição mais ou menos rarefeita) que deixei de antemão não esclarecidas – apenas não fui muito mais adiante. Agradava-me à idéia de sentir algo a frente e de mantê-lo em dúvida ou em aberto, não investigando.

Esse sentimento me bastou para seguir adiante nesse procedimento. Sabia que seria um conjunto de coisas separadas, que deviam formar algo, um conjunto através de uma geometria de amarração, mas nada mais, além disso.

É um trabalho em que estudei a possibilidade de buscar também certa contradição (litígio) perceptiva, daí o uso do nome de galinhas, pois ao fazer uma alusão à forma galinácea, no título, verifico que não existem galinhas na parede (a forma lembra, mas não identifica) então a parede se torna chão, na interpretação, ou seja, vejo galinhas em perspectiva então isto é uma vista aérea de algo espalhado no chão (e, portanto o chão é parede?) e, também isto quer dizer que o observador, para poder ver daquele angulo teria de se colocar como voando, para ter aquela visão do conjunto, por isto elas tinha de ter uma referencia dupla, na alusão formal e no título. São situações que ao tê-las em mente durante o meu processo de concepção me causam efeitos de estranhamento e que podem vir a ser utilizados como forma de captação de abduções.

Como Kirk Varnedoe (1990: 217) exemplifica sobre as reações à época para a pintura de Gustave Caillebote, "Boulevard Visto de Cima", 1880, exposta na exposição dos impressionistas de 1882, ela retrata uma vista de topo de uma calçada de boulevard, onde as pessoas são vistas acumuladas de topo, e em primeiro plano os galhos da árvore que está acima dessa calçada. Segundo Varnedoe houve pouca reação devido ao fato das pessoas não prestarem

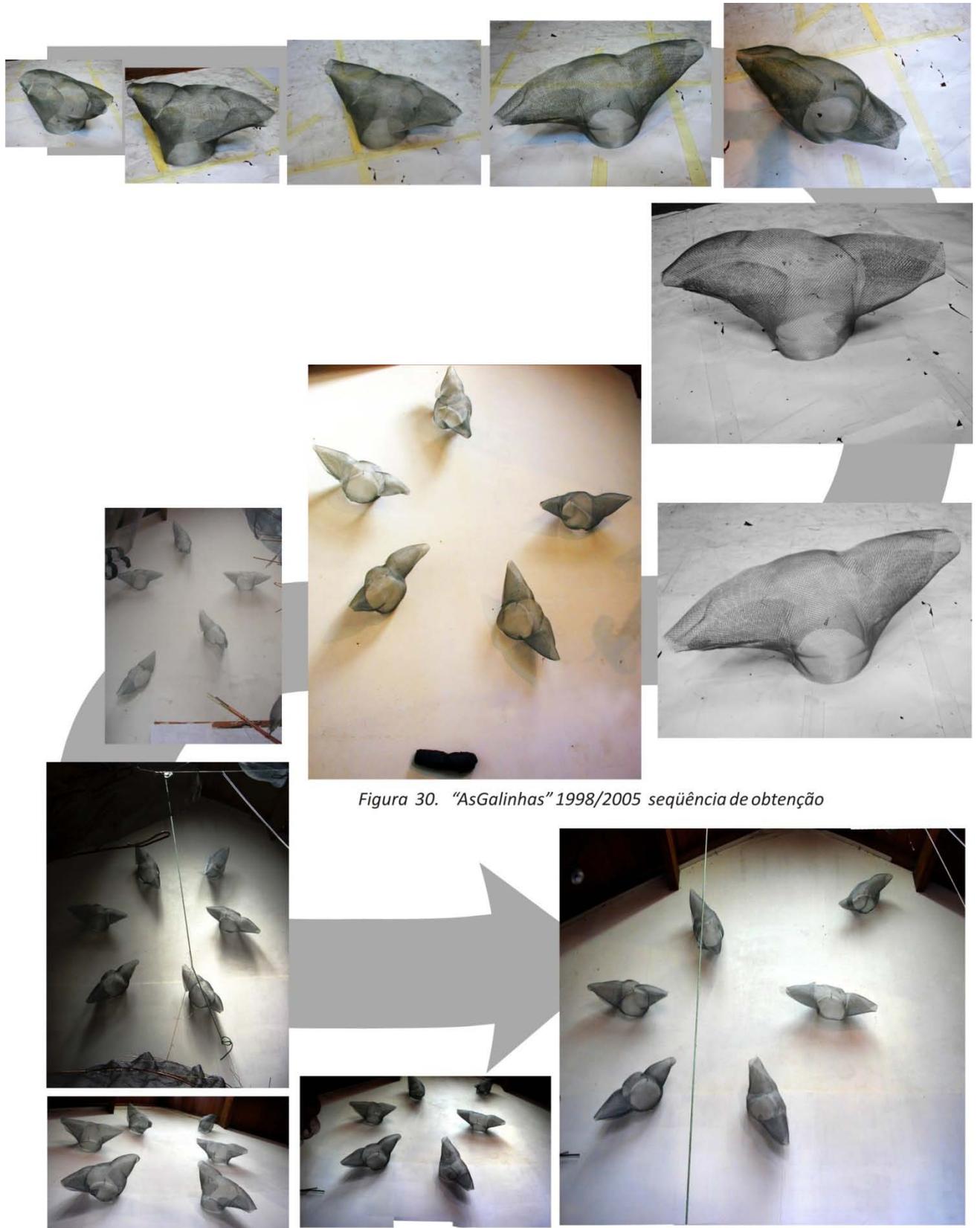


Figura 30. "As Galinhas" 1998/2005 seqüência de obtenção

atenção, pois aquela situação estaria fora do quadro de referencia da época. Porém um pintor norueguês observou tal alteração e escreveu em uma carta que achava que o local correto para expô-la seria no chão. Isto serve para exemplificar como temos sentidos que são relacionais e que certos objetos, dependendo de sua configuração, são pressupostos como estando postados em relação a determinados quadros de referencia. A falta ou troca de um ou outro (quadro ou objeto) joga o observador nesta posição de estranheza.

O pintor norueguês referia-se a ela como um panorama de quebrar pescoço, pois como a referência da pintura era, e ainda é, tradicionalmente coincidente com o olhar humano, na mesma altura e com a noção da janela renascentista coerente, ou seja, cena coerente com observação no eixo perpendicular ao quadro e horizonte dentro do espaço de representação. Para a pintura ser coerente com a representação inscrita nela deveria ser colocado no chão, novamente coerente com a representação, mas nesse caso o observador estaria voando... Isto geraria uma estranheza fundamental. Tanto em uma situação como na "As Galinhas" (chão ou parede) algo estaria rompido e, portanto gerando o estranhamento necessário.

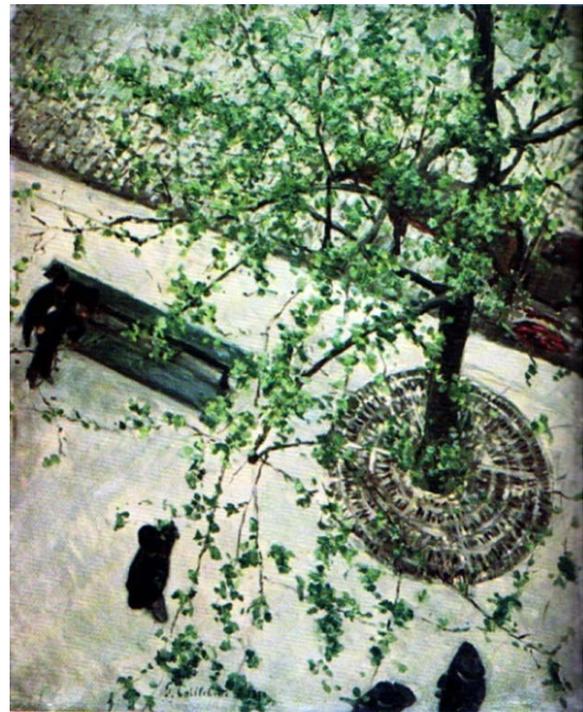


Figura 31. G. Caillebote, "Boulevard seen from above" 1880.

A forma galinácea é então identificada no andamento, quase como uma ironia. Nesse ponto volta a dúvida, se chão ou parede, e que preferi deixar mais uma vez para decidir mais adiante. No uso da alternância, interpretativa, entre as duas situações exploradas em atelier, já se tornavam mais claras as possibilidades que tal alternância trazia para o trabalho. O fato de elas estarem ora no chão, o que as tornava mais 'galinhas', ora na parede as tornava mais

objetos, criava esta ruptura: enquadramento → ruptura → enquadramento → ruptura. Cada par, enquadramento/ruptura, disparava em relação ao anterior uma desacomodação das imagens/fabulações vistas sobre o trabalho. Esta rápida sucessão criava uma sensação de estranhamento em relação à anterior. Era uma troca de mundo (onde o trabalho pode existir momentaneamente).

O fato de serem também consteladas, e que, portanto a cada troca de mundo podia ter também uma disposição diferente criava esta outra alternância de enquadramento para cada disposição explorada: na parede em círculo era visto como uma coisa totalmente diversa no chão. Por sua vez uma distribuição, digamos em manada, gerava outro conjunto de imagens interpretativas associadas.

A escultura também não é de 'galinhas' como configuração final, e aí a escolha de não dispô-las em manada. Cada uma individualmente faz referencia a um conjunto de objetos, como a alusão a uma bigorna, uma vez que em alguns o trecho entre os dois cones de extremidade fica levemente ressaltados fortalecendo a impressão de bigorna – que poderia ser explorada no aspecto contraditório da leveza e precariedade de fixação, e que teria mais força sobre o plano horizontal. Também lembra como forma um cunho ou amarrador, uma ferragem náutica utilizada para amarrar os cabos. Achei que não necessitava deixar mais explícito um dessas outras configurações e que seria mais interessante nomeá-las como galinhas por ter esse aspecto de ligação com o chão, mas que ir fixadas na parede cria uma melhor condição.

Na constelação cada unidade individualmente tem menos complexidade formal, as formas são mais simplificadas, e onde a questão compositiva – a geometria de ocupação espacial mais que a configuração – pode vir a ter maior peso na constituição do sentido do trabalho do que a modelagem virtuosa ou detalhista. Deixar a configuração delas nesta zona mais confusa seria interessante, deixando estas fabulações funcionando ao mesmo tempo, pois galinhas têm cabeça e rabo e as outras duas versões são simétricas (bigornas ou amarradores), não tem pé nem cabeça.

A distribuição em um círculo deformado coloca as galinhas, digamos assim, em assembléia, ao mesmo tempo tem um sentido de marcação (mais tarde retomado com “O Sinal”). Também faz uma alusão a uma marcação de um instrumento à qual faltaria uma parte (um ponteiro?), como se informasse uma graduação de alguma quantidade, como tempo em um relógio, pressão em um barômetro, quer dizer uma informação que é possível de se expandir, como um mostrador diferente, digamos de um termômetro que é linear, que tem um limite inferior e superior. Esta noção de dial é reforçada pela condição de instalação no atelier, pois estão na empena alta, com o recorte de frontão que reforça por sua vez a idéia de relógio na fachada. Elas originalmente eram cinco apenas, mas não achei interessante utilizar o pentagrama de referencia e sim o dial e aí era mais provável de se encontrar uma divisão em 6 partes do que de cinco.

No jogo entre as diferentes interpretações o mostrador tem predominância sobre as outras imagens e referencias: da manada, da reunião (como se estivessem em uma assembléia) e ainda do pentágono, porém todas estas estão presentes ainda ali. Esta situação de coexistência dessas imagens sem que uma delas seja entronizada permite a sensação de ambigüidade que era buscada e que acompanha um litígio sem sancionamento.

Ao colocar as formas em elipse, e não em círculo, notei que criava a deformação de uma deformação; pois a informação de que estão distribuídas na parede, as coloca em círculo, mas a transformação do círculo em uma elipse coloca a própria parede em perspectiva criando então uma deformação da deformação.

Estas são algumas das dobras/fabulações que são identificadas ao longo da execução e que foram escolhidas para permanecerem e serem articuladas no trabalho; o título, a disposição em mostrador, as formas ambíguas, a perspectiva, etc. Esse jogo perceptivo é novo também em meu trabalho, pois de um lado, vai colocar para dentro do trabalho o ambiente onde esse se insere, incorporando esse outro lugar (o lugar onde se encontram as galinhas) junto a estas mesmas formas construídas – das galinhas.

A construção formal, a constelação é que passa a regular a forma e o espaço, ou seja, a

escultura deve ser trabalhada ou abordada não mais como totem (onde ele teria a precedência de objeto físico irradiando seu controle sobre o espaço circunstante<sup>40</sup>), mas em uma condição de articulação com esse espaço através de seus componentes discretos. Tornando mais explícito o fato de que o espaço de inserção do trabalho e as relações com ele desenvolvidas passam a fazer parte significativa do jogo de constituição, fazendo parte intrínseca desse trabalho.

A tipologia totêmica, oposta à constelação, sempre pressupõe uma relação assimétrica com o espaço circunstante, como se poderia ter caso em vez de espalhar as galinhas em círculo, tivesse concentrado todas em um ponto, com os bicos se tocando, por exemplo, num arranjo em estrela, ou em um bloco devido a sua proximidade em relação ao vazio circunstante.

Todo objeto, escultura ou não, existe em um determinado espaço, no caso da tipologia totêmica esse espaço funciona subordinado ao poder que emana dessa forma, como o centro se irradia para a periferia, ele vai perdendo força na medida do distanciamento em relação a esse objeto central. Neles sempre o que se sobressai é o aqui existe (ou aqui, algo!), que é a base semântica de todos eles.

Porém “As Galinhas”, com sua estrutura formal e perceptiva básica, apesar da distribuição em círculo, não se propõe explicitamente como recinto, pois é muito permeável – e está na parede – se fossem colocadas no chão já seria diferente, a relação de recintamento (muro) com espaço diferenciado (interior) é muito tênue na parede – muito espaço vazio e pouca contenção.

Cada uma dessas categorias poderia ser acentuada pelas diferentes alterações de lugar e distancia entre as partes constituintes. A constelação é uma tipologia que apresenta grande plasticidade, principalmente quando trabalhada de forma topológica e não geométrica.

---

<sup>40</sup> Rosalind Krauss referindo-se ao totemismo de David Smith comenta acerca da distancia imposta entre o observador e a escultura cuja *essência* depende da relação divisada entre a escultura e a forma humana (KRAUSS, 1998: 223)

O registro fotográfico de “As Galinhas” é uma construção de atelier, assim na foto, a relação entre o contexto e os objetos; parede e objetos distribuídos, espaço e forma, ou estendendo um pouco mais ainda, figura e fundo é equacionada à partir da distribuição dos objetos naquela parede ali, uma vez que até o momento só foi instalada ali.

Esse trabalho pode ser tomado de forma emblemática, como um momento de inflexão, com a alteração do método de construção, de seus procedimentos, do aumento da carga de inferências, as fabulações e da constatação, pelo prolongamento de seu estágio em aberto, que a condição ambígua buscada derivava da articulação das diferentes fabulações expostas a um tempo prolongado de estudo. Graças a isso as diferentes articulações levaram o trabalho a uma deriva que era resultante do arranjo dos diversos litígios ali conjuminados.

Como constelação ele se trata de um trabalho que se transforma, de uma escultura que não tem uma geometria predefinida, fixa, para “As Galinhas”. Ela que pode se adaptar ao espaço onde se insere, ligando-a nesse aspecto muito mais à paisagem ou ao ambiente do que propriamente ao totem.

Assim ela também prenuncia, em uma perspectiva de hoje, olhando a trajetória trilhada desse aquele momento, aos varais (trabalhos vistos mais adiante); seja como metodologia de trabalho; ao não levantar a vista demasiadamente – não olhar tanto para o futuro do trabalho em andamento –, seja ainda como perspectiva de resolução do trabalho de forma diferente; incluindo a adaptabilidade e a mutabilidade como dados intrínsecos do trabalho.

“As Galinhas” prenunciam os varais também em sua determinação fluida e dependente da condição de apresentação. Em oposição à maioria dos trabalhos feitos até aquele momento, que eram mais autônomos em relação ao entorno de inserção, pois tinham configuração rígida – muitos eram trabalhos de peça única; outra característica muito mais presente a priori nos totens do que em qualquer outra das tipologias.

Desse modo “As Galinhas” podem representar, mesmo não sendo as primeiras, a base de toda uma genealogia que vai levar até os trabalhos desenvolvidos no momento atual e que

só agora são reconhecidos por mim como tendo esta afiliação. Esta ‘consangüinidade’ só é clara quando vista pela perspectiva histórica que agora posso ter ao olhar cumulativamente a produção desenvolvida nesses últimos dez ou doze anos.

Ele se conecta também a uma linha de trabalhos desenvolvidos com o uso da parede como forma de recuperar uma vista alternativa à janela renascentista, olhando de forma diversa a extensão do lugar, em uma vista de topo como em um trabalho de 1988, “O Golfo” (fig.32). Esse também vai se conectar com a “Ferrovia” (fig.34, trabalho de Bad Ems, 2008), em sua forma de determinação, as dobras sugerindo relevo, sugerindo topografias e acidentes geográficos, mas sempre com uma visão de topo, vertical.

A parede, para mim às vezes não funciona como uma janela, não há sentido de representar a janela, a vista sobre o horizonte, como quem está de pé olhando o horizonte; para mim a parede é sempre um espaço alterado, ela pode ser uma representação de topo – um lugar de observação de ruptura espacial, não como uma direção ortogonal, mas como uma forma de colocar o observador, ou o objeto, em outra condição de observação.

O trabalho tem suas condições de apresentação mais como uma proposta de reposicionamento do observador para outro ângulo de observação, e menos como extensão do espaço real desse lado da parede. Também acabei explorando o jogo contraditório do título, que é a segunda e última informação relativa ao trabalho e que é fornecida pelo artista. A primeira é o trabalho em si e sua colocação no espaço, e a outra informação é o título, que muitas vezes serve como instrumento de contradição ou ampliação de sentido; para explicar, eliminando ambigüidades do trabalho, ou pelo contrario, em alguns casos acentuando isto.

Meu processo de trabalho busca a ocorrência, em paralelo à produção formal, de um fluxo de idéias e fabulações que continuamente re-situem o trabalho. O fato de considerar como tendo determinado título, ou mesmo alguma interpretação momentânea da peça sempre coloca o trabalho sobre um pano de fundo que serve como contexto interpretativo e



Figura 32. O Golfo, 1988.



Figura 33. Paisagem com Avião, 1996.



Figura 34. A Ferrovia, 2008.

abduativo.

O meu jogo interno, de renomear, ou recontextualizar durante o processo de obtenção, serve como construção de moldura para a reflexão e interpretação do trabalho, o enquadramento. Esse enquadramento enrijece mais uma vez o quadro de referencia que então, vai poder ser estranhado mais adiante pela mudança de perspectiva. Quando, devido a similaridade das unidades com a forma de uma bigorna, considerei o trabalho sendo constituído de 5 bigornas (no início eram apenas 5) o trabalho alterava-se (minhas fabulações mudavam o entroncamento) à minha frente. Esse é também um jogo de estranhamento do pensamento. Ele continuou com 5 elementos por muitos anos, mais recentemente a questão do dial me levou a considerar a necessidade de adicionar um sexto elemento.

Sem falar que intitulado internamente o trabalho como “5 bigornas” leva a uma direção diversa, a distribuição de 5 bigornas não se constitui em numa reunião, mas em uma distribuição de peças. Sendo galinhas o trabalho tem um sentido de evento que acontece. O trabalho desse modo sugere mais a representação de algo, a reunião, o *meeting* de galinhas, do que a forma espalhada das bigornas pela parede, o que leva a interpretações totalmente diferentes em um caso ou outro; como bigornas eu perco o sentido representacional de que o que estaria ocorrendo seria um evento também. E isto não se trata de mera associatividade, pois ao identificar ‘galinhas’ e não ‘bigornas’, penso em um evento, reunião, o que vai além da associatividade, para dentro de um processo interpretativo.

Como no caso do “ArbustoArdente” (fig. 35) que, caso resolvesse intitulá-lo como “fundo do mar” isto proporia uma alteração do ambiente, do espaço que o trabalho representa, que é transposto ou está em intersecção com o espaço, a percepção fica pulando entre um e outro, e o sentido ascendente dos elementos do trabalho, as chamas se tornam não mais verticais, mas apenas oscilantes. Se o trabalho é intitulado como “fundo do mar”, por exemplo, ele imediatamente parece me arrastar consigo para um pedaço do espaço circunstante, por exemplo, o chão e, então, me vejo transportado para o fundo do mar. E isto pode ser potencializado, e mesmo contraditado por articulações com o espaço e a condição de

apresentação.



Figura 35. *O Arbusto Ardente*, 2007.

As alterações perceptivas que podem ocorrer no momento do reconhecimento dos títulos dos trabalhos, quando esses carregam esta função, e, a alteração que sofre o trabalho, em sua referencia e contexto onde eles existiriam, (pois, na cabeça do observador eles são imediatamente lidos de outra forma ou o contexto onde eles estão inseridos sofre uma brutal transformação), são aspectos importantes oriundos da capacidade de articular interpretações

Estas são as alterações no como percebo, na mente que vê ou presencia o trabalho, como no caso acima onde poderia intitular o trabalho como no exemplo acima, de “o fundo do mar”, e, dependendo das características do trabalho (se apresenta um dobramento descritivo pronunciado), o momento do reconhecimento do título pode corresponder a um transporte, uma abrupta alteração de percepção e de interpretação, a partir do conhecimento do título, e principalmente se ele tem um caráter descritivo ou declaratório.

São as maneiras de estar no mundo alterando esse mundo de modo que, ao vê-los (aos trabalhos) de forma alterada, posso explorar esta sensação de deslocamento, de quebra de enquadramento: o estranhamento. As

compondo fabulações.

Estas fabulações fazem parte de um processo de deslocamento e restabelecimento de ambiência deslocada (sem efeitos especiais), apenas pela quebra de algum dos paradigmas apresentados. Para o observador<sup>41</sup> estar vendo aquela cena – que é sabida e conhecida sobre o plano horizontal – faz com que se sinta em uma posição condizente com as galinhas. “As Galinhas” são normais à parede, para reforçar a noção de plano horizontal onde elas se encontram, porém podemos colocá-las inclinadas com um mesmo ângulo torcido, como uma espécie de axonometria.

“As Galinhas” se adaptam à parede disponível modularmente e redesenham-se. É um trabalho adaptativo, chamemo-lo assim, pois a sua geometria pode sofrer variações dependendo do que eu queira enfatizar em cada caso e das características físicas do espaço e da parede.

---

<sup>41</sup> O observador que estou comentando aqui é o falso-observador na medida em que estas são as minhas fabulações no processo de obtenção e que servem como estratégia de estranhamento, ora vendo segundo uma ótica, ora vendo sobre outra.

### 3.2 A Turbina (1999-2005)

Conceitos-chave: desafeição, fabulação por identificação de objeto dentro de objeto, interioridade em oposição à casca, aninhamento, deriva.

Esse trabalho faz parte da seqüência introdutória que conecta o passado até o presente, são também esculturas que colocaram novos elementos que vieram a contribuir para o discurso metodológico da re-invenção do trabalho, ao estranhamento e por seu desenvolvimento problemático (inclusive no bom sentido, litigioso mesmo) que levaram a identificação da desafeição e da extensão temporal do processo de obtenção na fase informe ou aberta do trabalho. A tal ponto do trabalho, como processo, se constituir primordialmente em busca de uma configuração.

Esse trabalho tem uma longa trajetória. Foi através dele que inicialmente me dei conta de que minhas preocupações na maior parte das vezes eram com a casca, com a superfície que descrevia a forma, esquecendo uma possível visceralidade ou do contraponto à casca. Paradoxalmente esse trabalho começou como um vaso, uma ânfora. Ainda que não fosse torneado, ainda que também não houvesse lido ainda o texto fundamental de Heidegger “A Coisa”<sup>42</sup>, foi paradoxal que, através dessa imagem de ânfora, já que executada em rede metálica, ela indica o objeto, representa-o, mas não substitui.

Era uma ânfora como forma, mas não continha nem retinha nada, pois é de rede, era mais a demarcação do que seria a ânfora, que ainda pode ser vista no âmago da turbina.

Sendo uma ânfora, inicialmente busquei uma solidez um pouco maior, e usei massa plástica no pescoço, não estava pretendendo torná-la opaca, era só ali naquela região ‘do pescoço’ (estas zonas com massa plástica que freqüentemente aparecia em meu trabalho eram paralelos com o desenho deixando algumas áreas opacas e outras mais com definição

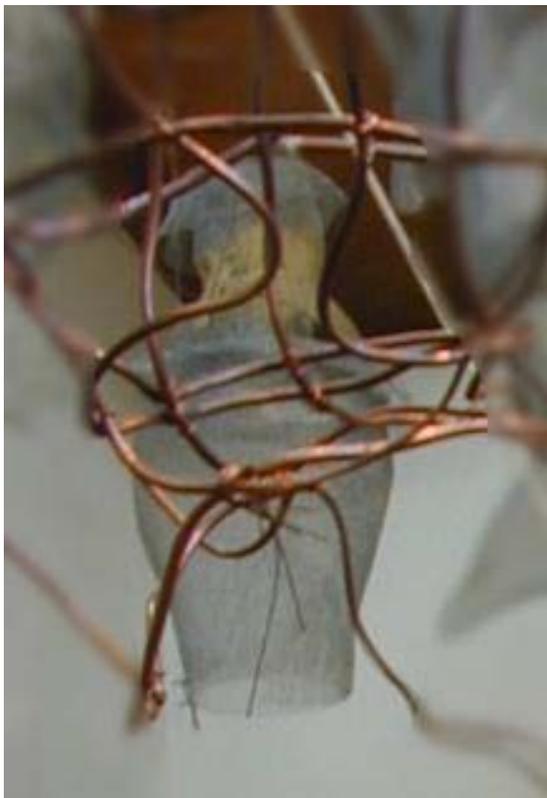
---

<sup>42</sup> HEIDEGGER, Martin. *Poetry, Language, Thought*. London: Harper Colophon Ed., 1975.

por linhas apenas), e sua posição era vertical, e assim acho que a coisa ficou mais de 6 meses parada, trocando de lugar no atelier. Também fiz outra com um pescoço longo, que ficou parada também, e até agora ainda lá está.

Foi uma tentativa de alteração de curso, ou de ampliação de curso, foi uma tentativa fria<sup>43</sup>, ou seja, sem grandes visões ao longe. Estas duas peças ficaram rolando no atelier. O interessante é que em algum momento ao trabalhar em outra peça, não me recordo qual, me pareceu evidente que não era um jarro ou ânfora, a água passaria através e ao passar através seria menos uma ânfora e mais algo que conduz, canaliza. Assim me lembrei de uma turbina, pois em certos ângulos lembrava as turbinas gordas de jatos comerciais, das quais gosto de ver

os diagramas de funcionamento. Nesses esquemas se vêem as partes a interagir e servem para demonstrar o funcionamento através das transparências, esta era uma de minhas referencias.



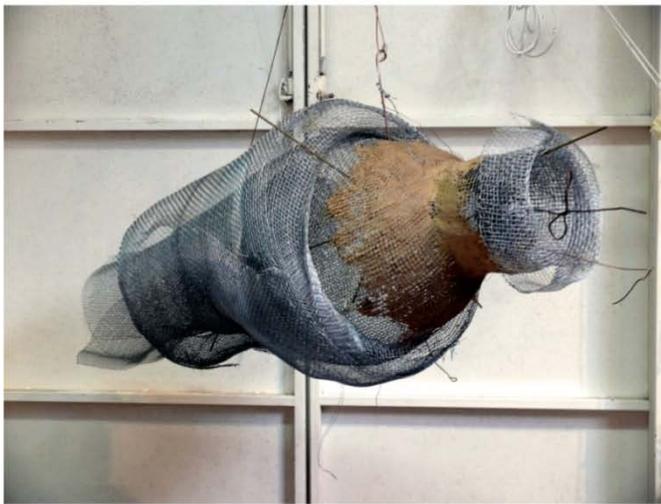
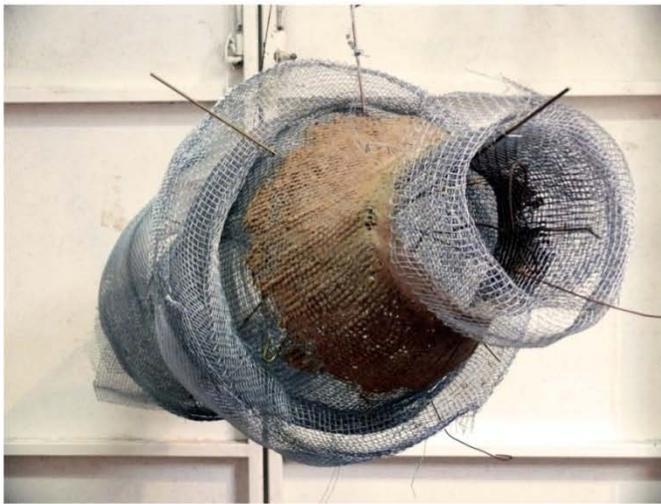
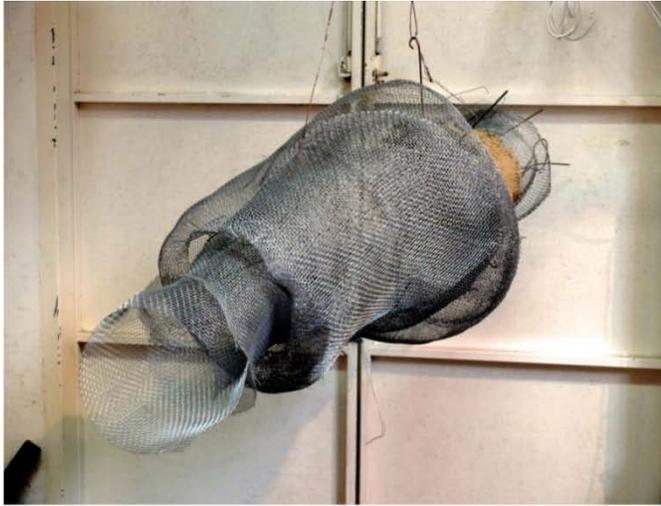
*Figura 36. Detalhe da Ânfora vista ao fundo*

Nesses tipos de turbinas o fluxo de ar entra pelo meio para o núcleo, na câmara de combustão e tem outra parte desse ar que passa fora desse núcleo, de forma periférica, resfriando-o e funcionando como impulsor para trás.

Quando esta imagem, a associação, se completou em minha mente imediatamente me veio a imagem de uma segunda camada por dentro da primeira original, passando a existir a dupla pele.

---

<sup>43</sup> Nem sempre os trabalhos quentes, cheios de idéias, são os melhores, é o suceder ou mesmo o abandono por um certo tempo é que decidirá.



*Figura 37. Turbina, 2003/2005.*

Mais adiante me dei conta, que isto vem a fundar a forma de ver o trabalho não apenas a partir de cascas descritivas, e passo a pensar na relação entre duas (ou mais) cascas concêntricas (ver “Conceito topológico”, fig. 39, 1999), as vísceras, e na continuidade do trabalho isto vai ampliando o mundo feito de apenas cascas, estendendo o discurso para além das formas/cascas, para outras dimensões interpretativas, e criando uma situação dentro de outra situação, a interioridade ou visceralidade que é gerada pelo aninhamento. As esculturas podem ter outras aninhadas e estas podem, ou não, tratar de coisas absolutamente diferentes das tratadas nas cascas, até mesmo em contradição: outro litígio, entre o que é representado por fora e o que está por dentro. Uma coisa aninhada dentro da outra.

Nesse momento mantive ainda esse paralelo entre exterior e interior. Fui atrás dessa imagem de turbina e a alterei, para ficar como um *turbo-fan* (tipo de turbina). Isto imediatamente alterou o eixo da peça colocando-a na horizontal. Achei interessante que também tivesse lábios largos. A camada externa se dobrava sobre a interna (minha ânfora, de pescoço curto, se dobrava levemente sobre si mesma).

É claro que estas conclusões e mesmo esse processo de descoberta, olhando ainda hoje, se descortina como um processo de descoberta pessoal. Ela não se coloca como uma forma mimética, só talvez em relação a minha visão pessoal ela ostente esse caráter<sup>44</sup>, pois ainda hoje ela é meio vaso meio algo mais, mas é de certo modo exatamente o que me interessa, pois se coloca em uma posição dúbia, em uma encruzilhada onde as duas interpretações contendem pela dominância.

Também há outra conclusão, uma obviedade, que logo a seguir me remeteu: ora ela agora tem uma dupla camada. Isto sempre ocorreu desse o início que meus trabalhos quando,

---

<sup>44</sup> As minhas fabulações são, conforme falado anteriormente são de uso interno, como jogo de construção do trabalho, sem se colocarem como explicações definitivas ou oficiais.



Figura 38. Ondamata, 65x185x55, 2004/2006.



Figura 39. Vórtice, 90x125x65, 2006/\_\_.

em determinadas condições, tenham duas ou mais camadas sobrepostas de rede – a técnica do recortar e costurar, como coloquei no início desse texto, tem de ser feita desse modo - porém a diferença é que antes estas camadas eram costuradas junto, para obter mais opacidade, também como um modo de aumentar a rigidez estrutural do conjunto caso a peça necessite. Só que agora esta sobreposição se dá de forma diversa. De forma separada e autônoma.

No momento que me apercebo disto, imediatamente imagino também que, além de serem separadas estas peles poderiam em certos casos contar, ou representar coisas ou situações diferentes ou mesmo contrastantes; o que vai levar para outra família de trabalhos com aninhamento, aqueles que exploram justamente estas sobreposições, coisas dentro de

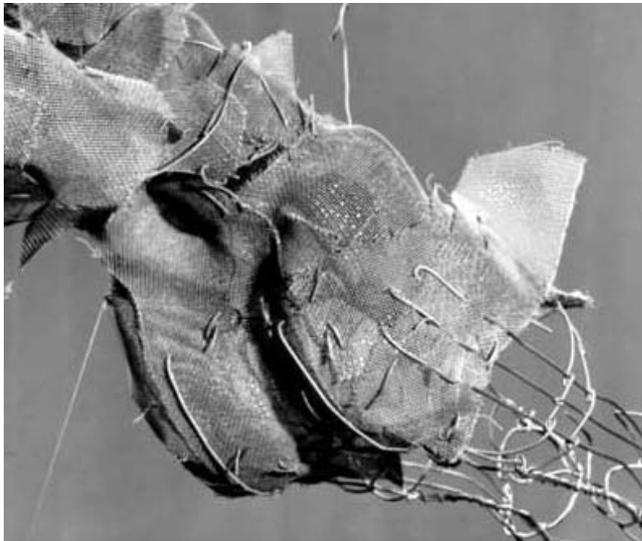


Figura 40 detalhe "Cabaret", 1988.

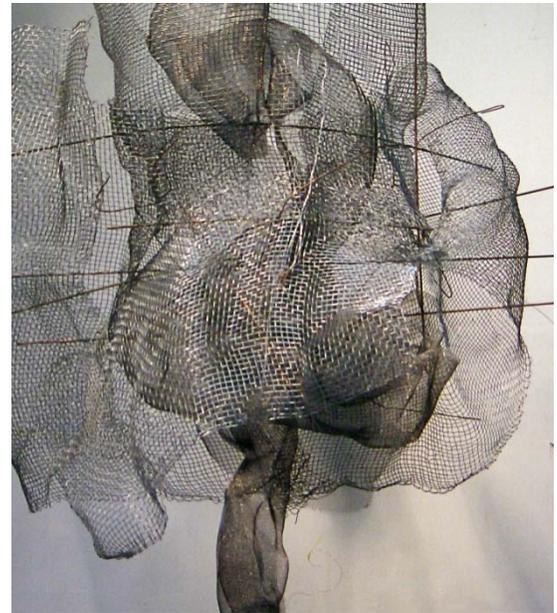


Figura 41. detalhe "Intestinado", 2006/2008.

coisas.

As duas ou mais podem configurar camadas de representações diferentes, até mesmo autônomas, é o aninhamento. Esta descoberta me joga como comentei, na perplexidade de perceber que o uso e a imagem que fazia eram profundamente marcados pela noção da casca,

de envoltório externo, e que a transparência, a onipresença da transparência (através da porosidade), na verdade, não era utilizada totalmente, apenas como um instrumento de produção de perfis diversos para a mesma coisa, mas não como um jogo de encapsular discursos diversos.

Se me reporto aos trabalhos mais antigos, a sobreposição era apenas aproveitada como um discurso formal de tramas, de sobreposição de texturas, como no desenho. Em algum momento procurei utilizar estas sobreposições de modo formalmente presente, acentuando cada junção por sua dobradura para fora (fig. 18).

Estas são reflexões que antes desse momento não ocorriam. Todas as discussões se centravam nas diferentes formas discursivas de apresentação da figura e, portanto toda a sujeição do trabalho à temática. No momento que o objeto de representação escapa dessa temática sou assaltado por diferentes questões que por sua vez fazem o trabalho ir adiante. A gaiola mental que me coloquei não permitia esta vista da diversidade que estava reprimida.

O fato de fazer um objeto<sup>45</sup> sem referencia direta à participação da figura causou a estranheza que me permitiu a visão diversa do trilho normal. Nesse caso talvez a singela opção pela representação da ânfora tenha liberado a análise de seus grilhões e possibilitado outras conclusões, diversas do meu modo tradicional de trabalhar. Não foi importante o vaso, o importante foi que, através do vaso, consegui me deslocar estranhando e observar de forma diversa os caminhos à frente, e mesmo o que ali também estava em jogo. Em peças que rolaram pelo atelier durante certo tempo, seria o estranhamento que permite a desafeição, ou é o desafeioar-se que abre o flanco ao estranhamento?

---

<sup>45</sup> Poderia dizer mesmo de fazer uma situação que não contivesse necessariamente deste seu início implícita a representação da figura: pois na Itália fiz alguns trabalhos (*"l'uomo sotto le colone"* 1986, fig. 19) que tinham contexto, mas este era a reboque da figura e de sua ação na cena – neste caso poderíamos nos referir como cena, de teatro, pois aí também está implícita a figura.

De forma intuitiva, a opção pela ânfora ou vaso acabou se configurando como uma

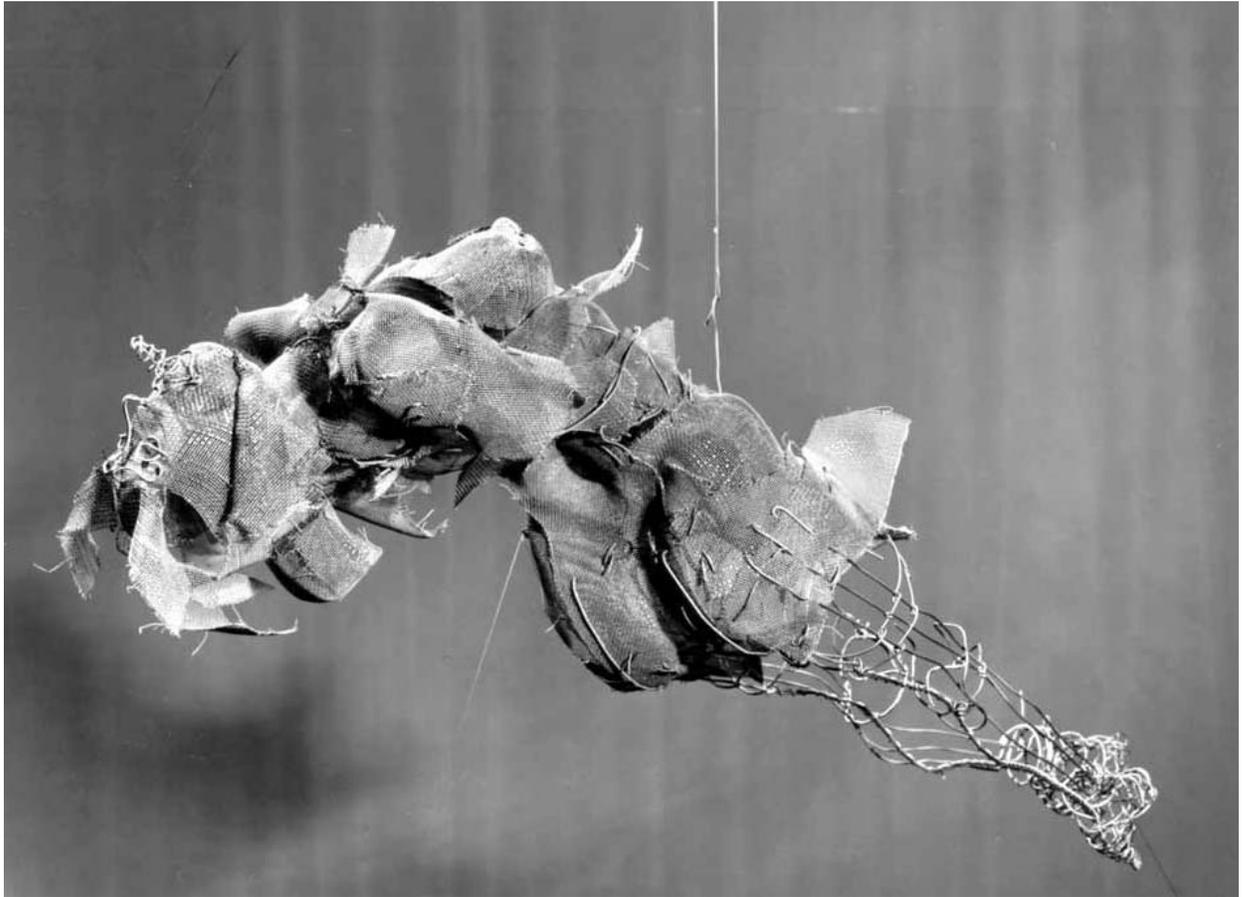


Figura 42 Cabaret, 1988

ferramenta de abdução analítica, ou mesmo interpretativa, pois não sendo figura completa, apresentava uma possibilidade de questionamento diverso. Esse fato não se constitui numa invectiva contra o uso da figura humana. Segundo meu ponto de vista o problema, em meu caso, era o fechamento do trabalho antes de seu desenvolvimento geral.

A questão não é necessariamente a oposição entre figura humana ou não figura humana ou mesmo abstração. Ela pode e talvez deva comparecer mais adiante em meu trabalho, não ter determinações *a priori* quer dizer também não ter proibições *a priori*. No momento atual estou num período de descoberta e experimentação com outras formas de desenvolvimento do pensamento e com outras poéticas. Em meu caso o problema central é a definição prematura do que venha a ocorrer no processo, pois isto transforma, ou reduz o processo de obtenção em um processo de execução.

No momento atual minha proposta é que todo o processo de execução escultórica tem de obrigatoriamente se constituir em um processo de descoberta. Não é uma conclusão que possa ser estendida, nem uma bandeira que tenha de ser desfraldada para todas as situações. Minhas conclusões me levam a esse ponto, em meu caso, com as minhas ferramentas, os procedimentos desenvolvidos em minha trajetória, e mesmo com minha forma particular de pensar o fazer e o universo escultórico, são justamente as minhas limitações, é que ratificam esta conclusão.

Esta pesquisa visa antes de tudo a minha progressiva tomada de consciência de meus métodos e meus processos de pensamento e de condução; daí a descoberta das minhas diferentes e particulares estratégias de contornar ou mesmo eliminar os bloqueios e limitações que usualmente apresento.

### 3.3 A Chaminé nas Nuvens (2003-2006)

Conceitos-chave: desafeição, vizinhança significativa, dobra por interioridade, alteração de eixo, alteração de mundo, deriva, aninhamento.

Nesta cronologia, esse trabalho também se coloca em um entroncamento; é primeiro trabalho onde a convivência no atelier, e as relações estabelecidas com outras formas, ou mesmo trabalhos autônomos no atelier, acabaram por atropelar a direção de andamento do trabalho redirecionando-o a partir da descoberta dessas afinidades eletivas; é o mesmo trabalho que cai em uma espera e vai esperar que se desencadeie outra situação (abdução) mais forte contando com a temporalidade e a desafeição.

A chaminé nas nuvens foi outro trabalho que partiu de uma noção de rotina de andamento do trabalho, retardando a definição de objetivo ou de direção de deslocamento. A idéia inicial era formar uma bola de rede galvanizada, deformada, murcha, digamos como uma imensa passa de uva, e sobre esta forma incrustar – esse era o sentido formal de associação - uma série de pequenos feijões de redes de aço inoxidável, incrustar nesta ‘passa’ esses elementos.

Estas definições; como ‘feijões’ ou mesmo ‘passas’ dizem respeito à forma dos objetos, e a um sistema de designação meu, e não naturalmente as dimensões relativas entre um e outro ou qualquer associação que não seja digamos uma titulação de serviço. São mais instrumentos de apresentação da caracterização formal de cada um. Esses feijões (fig. 53) teriam de ser em rede de aço inox, por apresentarem coloração distinta das redes de galvanizado, e porque eles, sendo de inox, têm características de modelagem diferentes do galvanizado.

Existe uma diferença perceptiva, não apenas na materialidade, entre a rede galvanizada e a rede de aço inox. Na primeira existe uma coloração tendendo ao alumínio, o que, quando são novas refletem fortemente o entorno, deixando menos materialmente presente do que o aço

inox. Com o passar do tempo, uma vez deixado em seu acabamento natural o galvanizado vai se tornando baço e esbranquiçado, aí sim adquirindo mais presença física, pois passa a refletir menos. A rede de inox tem uma coloração levemente amarelada. Que tende a se reforçar com o passar do tempo.

No aspecto de comportamento e reação à modelagem os dois materiais são absolutamente diferentes. O galvanizado é mais mole ou dúctil, uma vez deformado tende a permanecer na vizinhança da deformação aplicada, ele resiste bem menos às forças aplicadas à rede, e, portanto serve a uma modelagem mais dócil e precisa. Já a rede de aço inox, é bem mais resistente, facilmente retornando à condição inicial de antes da aplicação da força. É um material mais teimoso, por assim dizer, do que o galvanizado, ou ainda se poderia dizer que tem mais memória de sua condição original.



Figura 43. *Chaminé nas Nuvens 2003/2006*

Desse modo, mais uma vez, a escolha de qual material utilizar já tem implicações na forma final do objeto desenvolvido. Assim que fiz a passa de rede galvanizada e de dez a doze feijões separados em rede de inox, montei o conjunto. Assim o galvanizado era melhor para fazer os “ninhos” ou mossas onde inseriria os feijões em rede inox. Seguiu o procedimento das “As Galinhas” esperando pela abdução, por uma centelha. O conjunto não me agradou de início, pois não consegui ter uma situação como mais ou menos tinha imaginado, era demasiadamente amorfo – note-se que

mesmo aqui havia uma vaga idéia ou imagem, uma noção de para onde desenvolver o trabalho. Diverso do procedimento “As Galinhas”, aqui eu tinha era uma *gestalt* inicial vaga e tênue, porém naquele momento ela estava alicerçada na visão de uma nuvem (agora como imagem de referencia) onde teriam estas incrustações. Não divisava nada muito claramente, me interessava o encaixe, a incrustação do inox no nicho galvanizado e isto ocorrendo em flutuação. Esta imagem, de nuvem, é recorrente, ainda não a realizei, mas ela sempre retorna; a nuvem carregada com coisas dentro. Tenho desenhos e esquemas que retratam esta imagem.

Desse modo após várias tentativas acabei deixando o fragmento (passa + feijões) pelo atelier. Pensava em que mais adiante talvez achasse o uso para aquilo ali. A noção de nuvem ainda não era uma *gestalt* recorrente e consciente para mim naquele momento. Era um *checkpoint* básico para posterior avaliação, e uma vez na presença física da primeira visão executada nada aconteceu, nada foi divisado ali (não funcionou) e, portanto ficou estacionado no atelier pelos próximos meses.

Devido às características de meu trabalho, na maior parte leveza e ocupação espacial, e a forma de meu atelier, quase em formato de torre, é em proporção mais alto do que largo, consigo ter um grande volume de trabalhos em andamento ao mesmo tempo distribuídos pelo atelier. Instalei um sistema de polias de modo a distribuir os trabalhos que se encontram em andamento ou mais ou menos prontos, movendo-os na vertical, o que em certos pontos meu arranjo permite quase três camadas de trabalhos que podem ser imediatamente trazidos para baixo para serem analisados ou trabalhados, tudo isto comandado por cabos presos nas paredes laterais. Meses depois, na dinâmica do atelier, em que estou sempre fazendo algo; ou liberando o espaço para outra peça ou achando lugar vago para outra ainda. O atelier é sempre um lugar com limitações espaciais para acumulação dos trabalhos, você tem sempre de gerenciar os espaços disponíveis.



Figura 44. A Chaminé nas Nuvens, 85x 75x 50, 2004/2006.

Nesse vai e volta o trabalho acabou sobre a mesa de marceneiro que tenho em um canto, com vários restos depositados sobre esta mesa. Em determinado momento esse embrião de trabalho, chamemos de a passa-com-os-feijões, e que havia falhado na ocasião, na capacidade de re-disparar uma intervenção se encontrou em uma situação particular (eu não obtivera nenhuma abdução, pois nesse momento não buscava ativamente colocar a coisa em situação de estranhamento). Ela estava apoiada sobre uma mesa de marceneiro do atelier e havia outro trabalho em andamento acima dela, e com meus constantes rearranjos de trabalhos no atelier, uma chapa de ferro galvanizado desse outro trabalho que se localizou próximo quase penetrou de cima para baixo. Ficaram enfiados, aninhados dentro da passa.

É interessante notar que a passa como superfície topológica, tinha uma configuração de turbina, pois sendo uma rede metálica que vem em rolos, ela tem uma pré-deformação pela dinâmica formal do cilindro, muitas de minhas formas são topologicamente esféricas, uma superfície que se curva sobre si mesma fechando-se, deixando uma atmosfera interna e um mundo circundando.

Nesta condição provavelmente não moldei como esfera, e sim como um tubo deformado; justamente por uma extremidade dessas acabou entrando a lamina do outro trabalho, pedaços de chapa galvanizada. Provavelmente estava ali daquele modo por muito tempo antes que minha visão “estranhasse” aquela situação e me propusesse um disparo qualquer em outra direção de desenvolvimento.

Porém quando olhei para o conjunto achei interessante o fato da lamina penetrar a ‘passa’; lembrei-me que em geral quando usava a chapa de ferro com a rede metálica, a chapa era usada normalmente como outra forma de descrever a superfície já descrita pela rede metálica, mas não naquela condição que ali estava.

O que tinha visto ali era uma forma de continuação desse uso por outros meios. Ou usava a chapa como elemento estruturante do conjunto mesmo ou usava segundo uma

retórica formal por si própria, sem depender de existir como parte coerente do fragmento onde se inseriria. Ela seria usada em conjunto com a passa+feijão sem funções estruturais. Porém não tinha tido ainda a situação de estranhamento que acompanhou aquele olhar naquele dia.

A noção de entroncamento descreve a abdução que ocorreu. Imediatamente retirei a peça do desterro que se encontrava e a trouxe para o meio. Ao observar imaginei que poderiam ser interessantes, os fragmentos apontavam esta possibilidade, de ter algo, uma forma composta da curvatura em uma direção apenas (a chapa só permite um grau de curvatura) com componentes cilíndricos. Imediatamente retirei o fragmento substituindo por outro que me permitia uma curva um pouco mais pronunciada e o coloquei dentro.

Observei também que a passa tinha muitas dobras, e, portanto estas sobreposições da mesma superfície externa (galvanizada) geravam graus distintos de transparência, que em geral não são tão claramente discerníveis, porque, anteriormente a ênfase era no invólucro descritivo de algo, a casca importava mais. Antes o interesse era na superfície limite e na descrição da forma representada por esta superfície.

Com a abdução ocorrida na obtenção da “Turbina” (fig. 37), que me levou a ver uma coisa dentro da outra (e não apenas a casca descritiva). Aqui a penetração estava me chamando atenção para a interioridade e sobreposição de objetos, portanto dando atenção ao interior e aos diversos graus de transparência daquela nuvem sem reportar ou representar nada, apenas distintos graus de transparência imediatamente.

Assim a partir dessa detecção verifiquei que o pedaço cilíndrico de chapa galvanizada inserido ali era visto em diversos graus de transparência lembrando um objeto dentro de uma nuvem, que alguém ou alguma coisa mergulha ali, certas partes desaparecem outras reaparecem, como um pico de montanha cercado de nuvens, ou barrancos que se afundam em um rio levemente turvo. Com isso em vista comecei a observar melhor o que tinha ali. Uma paisagem chinesa?

A partir da visão desse entroncamento, ou seja, ao ver a fresta característica de outra forma de encarar o trabalho se torna difícil ficar presa apenas nessa visão anterior, é inevitável a esta recursividade. Nesse momento estava descoberta a possibilidade de explorar interior e exterior (duas vertentes) nesse trabalho, e os objetos deixavam ali de ser casca para terem vísceras, o que dado às características de porosidade permitia estabelecer os jogos não apenas de figura e fundo (ilha opaca X silueta), mas também, como coloquei anteriormente, contorno e transparência, e ainda o jogo visão raios-X; contorno dentro-contorno fora, forma interna-forma externa.

A condição do entroncamento me permitia ver ainda uma possibilidade diversa desse trabalho e que poderia ser explorada *a posteriori*: que era novamente a imagem da nuvem carregada: a informalidade a aleatoriedade da nuvem com objetos dentro. A “nuvem carregada”, retornando freqüentemente à meu imaginário (e ainda irrealizada). Claro se nuvem é irregular e variável, o que ela carregaria teria de ser algo regular, portanto geométrico. A forma geométrica, em oposição ao amorfo só poderia ser o cubo (que vou desenvolver posteriormente durante a residência de 2007 em Bad Ems), ou pelo menos os sólidos geométricos. Assim aqui, apenas nos esboços de registro que fiz, combinava informalidade X regularidade, transparência X opacidade.

Dessa forma por esse momento fizeram entrada em meu universo de considerações os sólidos geométricos que depois vão reaparecer apenas na Alemanha (nos trabalhos realizados durante minha residência em Bad Ems – Künstlerhaus Schloss Balmoral - em março-abril de 2008), com “O Desenvolvimento do Cubo”, como mencionado, mais ainda no trabalho “*Saxophone Digestion*” (fig. 45) e ainda ao “Templobrasão” (fig. 46) mais adiante, em meu retorno, no atelier de Londres em trabalhos posteriores.



Figura 45. *Saxophone Digestion*, 2008.

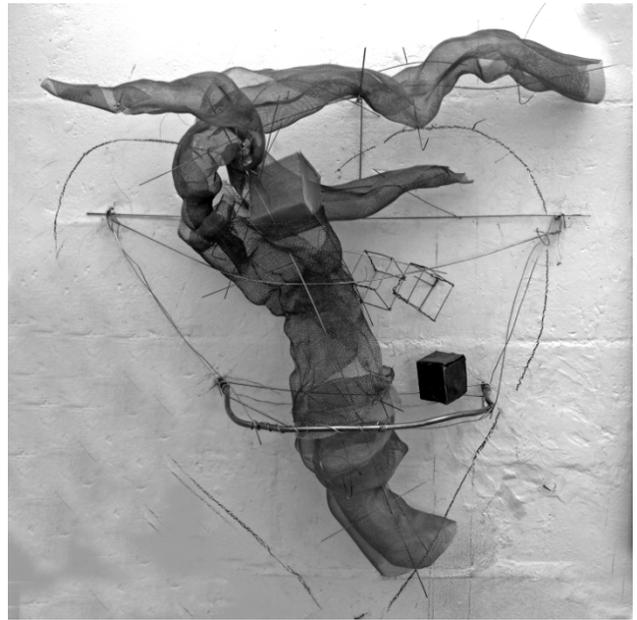


Figura 46. *Templobraço*. 2008

Retornando ao trabalho, inseri uma meia cana por dentro da passa, desse modo isso deu uma lógica a ser explorada e ao mesmo tempo as incrustações dos feijões de rede inox passaram a não estar tão desconectados da rede galvanizada. O fato de ter um terceiro elemento, ao mesmo tempo em que permitiu uma dobragem da passa, passando e adquirir uma forma de movimento com essa dobragem, (como soprado pelo vento – elemento recursivo em meu trabalho, junto com a diagonal.

Esse trabalho estava adquirindo um imaginário diverso daquele que tinha pensado inicialmente, ele fazia referencia às chaminés (outro objeto que aparece freqüentemente em

minha produção – esta é a quarta vez<sup>46</sup>) que já produzi, pois a passa adquiriu um caráter de nuvem, mas também uma forma de fumaça. A dobradura e vergamento da rede galvanizada imprimiam uma dinâmica ao conjunto, como se estivesse em deslocamento, como se tivessem em movimento.

Com o desenvolvimento dessa noção, a seguir, resolvi adicionar então outros fragmentos de chaminé como se, ao voar, ela estivesse se estilhaçando. Os objetos adquirem freqüentemente esta noção de movimento, mas parados, como um instantâneo de algo acontecendo, é algo que é constante em meu trabalho, eles sempre tem uma tensão, um movimento estático, como se tivessem sido retratados em um determinado momento de uma coisa que se desenvolve. Isso permitia então que nesse movimento, partes dos fragmentos da chaminé despedaçada se tornassem menos visíveis que outros. Ao mesmo tempo esta transparência/porosidade de graus variados (devido à sobreposição) permite um jogo de esconde-esconde que, pelo adensamento, que me é caro, abre a possibilidade de incrementar a ambigüidade da forma.

Uma questão fundamental na definição do trabalho é sempre a identificação do eixo. Em que posição a peça deve ser considerada como estando em posição? Quais das diversas posições, que deixavam o volume mais ou menos se jogando à frente, ou mais vertical e estável ou ainda horizontal, estas diversas explorações da orientação de maior intensidade do conjunto, tensionando a forma para adiante me pareceu a mais interessante, pois se contrapunha (andando contra) ao vento.

Nos trabalhos da tipologia em totem o eixo é um fator fundamental de discernimento do caráter do trabalho. Qual a sua posição no mundo? Esse é um exercício de exploração de estranhamento oposto ao exercício de alternar a colocação do trabalho no chão e na parede. Em um exercício o mundo fica fixo e o trabalho testa posições, oposto ao exercício de trocar o

---

<sup>46</sup> “*Every now and then Bill would have a theme in the back of his head that he would keep returning in his mind, saying, ‘I’d Like to do that’*” (de KOONING, 1993; 230) Elaine comenta acerca das ideias e temas recursivos que reapareciam nos processos mentais de Willem de Kooning. Agrada-me a menção à “*back of his head*” como uma descrição e uma locação interna, periférica dos pensamentos.

mundo ao redor do trabalho (alternância de chão e parede). A escultura está primordialmente no espaço, no mundo, e ali onde ela está, ela se expande e se coloca através de determinadas orientações. Estas orientações na verdade são comuns aos humanos (somos nós a ver estas relações), o plano horizontal, e o eixo vertical. O “aqui” estou. São instituições fundamentais na orientação e percepção do ente que se vê no mundo, seja a nível espacial/cognitivo, seja nível simbólico/conceitual. Na vida e no mundo, as coisas se relacionam conosco porque compartilham esta mesma axialidade que conhecemos e que define nosso mundo. A correta orientação do eixo da peça é o que vai definir seu caráter. É a primeira relação da coisa em andamento aos nossos olhos, e porque não dizer aos nossos corpos também.

Toda alteração da peça no espaço se referencia a esse contexto. Nós temos arraigado (configurado anatomicamente também) a questão da vertical (no ouvido interno) e a correta identificação e locação em relação à horizontal. Um plano horizontal pressupõe uma vertical, uma vertical pressupõe um plano horizontal, e um horizonte. A existência está vinculada ao plano horizontal, a transcendência à direção vertical. Segundo nossas percepções toda forma se orienta no espaço segundo esse sistema de referencia. Para demonstrar esta condição basta colocar uma peça suspensa (a situação de suspensão é a que deixa mais evidente esta relação) e começarmos a deslocar a peça estabelecendo giros segundo um dos três eixos de giro possíveis para a peça: é o que foi comentado na análise da “Chaminé nas Nuvens” (fig.43) e mesmo na “A Rusga” (fig. 81) onde a cada giro altera a entonação da figuras componentes da escultura. O Eixo<sup>47</sup> define esta relação da coisa com o horizonte e o planeta. Toda e qualquer forma se coloca em termos de quem percebe, em relação a uma horizontal, esta relação de afinação é chamada de eixo porque envolve a definição de posição em relação à horizontal e por extensão no mundo (céu + terra). Essa é a maneira de se situar corretamente a forma: é da forma desse ente estar-no-mundo, o que Heidegger vai definir como relação entre céu e a terra, o eixo vertical. Achar o eixo correto da peça é fazê-la conectar céu e terra e em certos casos fazê-la funcionar ou não. Assim as coisas funcionam, quando permitem fazer esta ligação

---

<sup>47</sup> Elaine de Kooning também usa a palavra eixo, relacionando-a com a pintura: “*Every painting has an axis, whether it admits or not.*”(Kooning, 1993; 56).

através de si, e isso se dá achando o eixo da peça, desse modo a peça, de certa forma só se resolve quando está no mundo. O que é agora um pensamento centrífugo, pois vai ao mundo para se achar a si, que é uma situação diferente da anterior, da troca de mundo em que é o mundo que se altera e que nesta mudança de referencial vai determinar a peça.

Até esse momento o trabalho estava sendo concebido e trabalhado para ficar suspenso, mas o contraste entre o fixo da base de apoio e a dinâmica de tudo (pedaços de chaminé) sendo varridos me pareceu mais adequado colocá-lo apoiado, assim substituí a peça inferior da chaminé por uma com maior base, como um cone<sup>48</sup>.

Ao assentá-la precisei recortar a base de forma a manter a chaminé base mais inclinada, como resistindo, como quando caminhamos contra o vento e nos inclinamos para frente para resistir ao arrasto do vento. Também não achei necessário fechar a forma em um real tronco de cone, não era necessário e ao mesmo tempo me agradava a noção de abertura, de vela virada ao contrario que o movimento podia sugerir; antes configurar como uma vela do que como quilha de navio, que é uma *gestalt* recorrente, desenvolvido no “*fogonoclipf*” (fig. 47) ou mesmo no “*Swimmerclipf*” (fig. 48) e no “*Peixe*” (fig. 53). Portanto deixei como que engolfando o vento, e fui girando as outras três partes da chaminé, e ao mesmo tempo da uma impressão de deslocamento no tempo, como se fosse a mesma peça se deslocando no tempo.

Uma vez instalada no chão ela adquire uma objetualidade maior e também não achei que suspensa e girando ela continuasse a ter esta questão de reação “ao vento” tão fortemente visível. Agradava-me esta questão do andando/parado, do congelamento do instante de movimento extremo. Posteriormente achei que ela deveria ter uma relação com a terra, deveria ter um ponto de chegada, e utilizei uma espécie de debrum em chapa de chumbo perfazendo então o que seria a base da chaminé.

---

<sup>48</sup> Pois o cone se ligaria, como seqüência aos elementos explodindo ou em deslocamento, da chaminé,



Figura 47. Fogonoclift, 55x 145x 75, 2007



Figura 48. Swimmercliff, 35x 135x 45, 2008.



Figura 49. A Rusga, 135x115x 110, 2001.

Esse debrum deu uma forma de acabamento que sugeria também um objeto, de design, como se tivesse uma utilidade, como a base de uma lâmpada ou similar. Tudo isso era continuamente instável, pois faltava um grau de relação entre a chapa lisa e as redes convolutas, então de certo modo para obter controle sobre a forma que se desintegra, retirei mais uma vez as chapas, e fiz uma série de furos nestas chapas e ao remontá-lo, atravessei o conjunto por um grupo de varetas de ferro, que lembram riscos ou linhas. No contexto do movimento sugerido eles se colocam como grãos em movimento, um pouco como na representação de desenho em quadrinhos para indicar algo pequeno levado pelo vento, só que os mantive predominantemente retos evitando a curvatura barroca dessas linhas de deslocamento, explodidos, mas não curvados ao vento.

Olhando o conjunto, agora estabelecido sobre um plano horizontal a figura tem certa referencia também à árvore, como aquelas que temos em zonas ventosas de praia aqui no litoral, dependendo da direção de observação, mas que seria uma outra direção de exploração.

### 3.4 O Sinal (2006)

Conceitos-chave: desafeição, alteração de mundo, dobramento por abdução, deriva.

Peça desenvolvida em Porto Alegre, composta de duas partes entrecruzadas em “X”, esse período no trabalho não era totalmente registrado (como as peças mais antigas). recentemente tenho feito o registro a partir de um determinado ponto, seja como processo de execução seja como relato escrito tenho muitas peças sem o histórico fotográfico. É a partir de um período imediatamente anterior à minha Qualificação que começo o registro mais sistemático do processo de obtenção.

Essa escultura tinha começado com a idéia de uma cruz, mas não estava particularmente interessado nela como um símbolo cristão e muito menos como um objeto rígido. Gostava da idéia de algo pendurado. A imagem que me vinha a cabeça como referencia era a do trabalho do Luciano Fabro, “Gioielli: Jesus, Buda, Zarathustra” (1981) que apresenta os três elementos em fila, pendurados, uma sucessão. O ‘Jesus’ era dado por dois retângulos cruzados, uma cruz, sobrepostos no início da seqüência.

No trabalho de Fabro tinha também uma idéia mais de cruz-vermelha do que crucifixo, mais uma cruz heráldica do que religiosa.

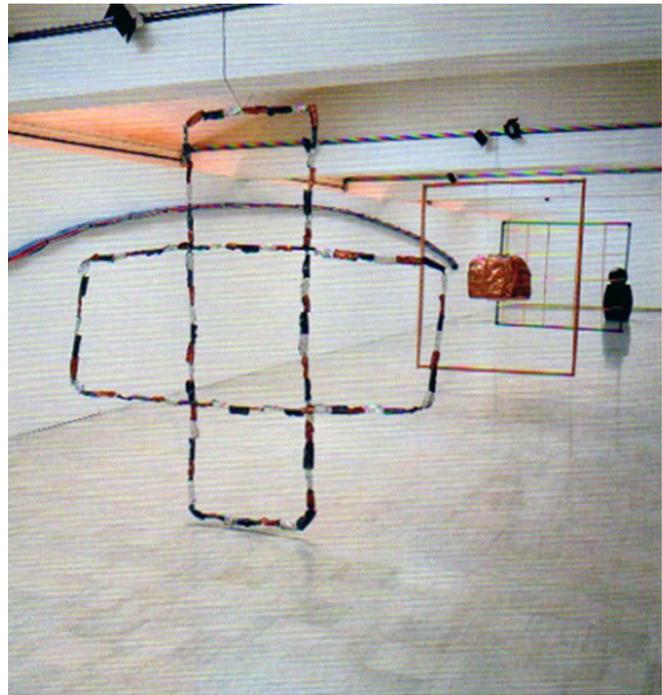


Figura 50. Luciano Fabro, “Gioielli: Jesus, Buda, Zarathustra”, 1981.

Inicialmente me agradava a idéia de uma cruz sólida (em rede metálica), porém quando comecei a execução já verifiquei que na

escala que estava trabalhando a noção de rigidez que a idéia necessitava iria corresponder na realidade a uma estruturação (à parte) para segurar a forma constituída pelas redes o que absolutamente não era minha intenção. Isso queria dizer adensamento maior e menor porosidade, como modo de obter a rigidez estrutural da forma. Agradava-me a idéia da porosidade/transparência, mas também não me agradava a idéia de ter de suspendê-la por um número muito grande de linhas (para compensar menor estruturação com mais pontos de suspensão).

Nesse passo me surgiu a idéia de deixá-la meio repousando no chão, como que dobrada, assumindo esta maciez da forma, uma cruz mole, um pouco como um objeto de Dalí na “Persistência da Memória” o que na situação achei que seria uma direção interessante de percurso.

Uma cruz mole estaria pendurada, com a parte inferior do poste vertical estaria repousando no chão, e depois fazendo uma curva e se tornando vertical com a trave contraposta mais ou menos horizontal, como se estivesse em uma *long-chaise*, uma associação anedótica.

Nesse momento inicial ela se compunha de duas partes integradas, seria uma cruz mesmo, com alguma alusão. Não seria necessariamente um paralelepípedo. O primeiro problema então passa a ser chegar à idéia inicial, imediatamente a partir do início já vejo que não me agrada. Esse é o caso com muitas das soluções ideadas, eles não correspondem diretamente a solido algum. Quando nos aproximamos da finalização da idéia, ou quando começamos a visualizar que o objeto já inequivocamente corresponde à idéia inicial e que já podemos ver que não funciona.

Esse é o problema do imaginário, ele nos dá uma idéia muito enganadora, e por isso a necessidade de não fechamento do processo, pois o risco de construir diretamente é chegarmos ao fim e descobrir que a imagem interna que tínhamos não corresponde, ou pior ainda, que corresponde, mas não dá a resposta imaginada.



Figura 51. O Sinal, 2006.

Durante o processo de alteração de direcionamento e re-encaminhamento do trabalho ele vai ao chão, agora não mais como processo executivo (já que freqüentemente os trabalhos antes de serem suspensos são parcialmente trabalhados no chão), mas como idéia da coisa em si e acaba ficando por ali.

Nesse momento tinha duas possibilidades de resolução para deitar a cruz, ou ela tinha uma rigidez, e seria mais ou menos inclinada, ou fazia a curva para se depositar no chão. Imaginava a cruz dobrada, um pouco acima da metade da perna vertical, nesta situação a curva que me aparecia em mente se transformava em um foco, pois seria responsável pela ruptura da imagem da cruz algo de Magritte, como o caixão dobrado, no trabalho 'Perspective I: "Madamme Recamier" de David'.

Ao admitir o trabalho no chão (mudança de mundo), horizontal, ele passa a ter toda outra significação, ele ainda é uma cruz, mas pela posição, se torna também uma marca, mais como um "X" (faça um "X" no local desejado...), do que uma cruz, e que está muito mais vinculada a idéia de verticalidade. No chão vira uma marca, ou uma assinalação de lugar e aí nesta posição me pareceu que o trabalho achou seu lugar, tanto seu eixo (ele repousaria), quanto sua orientação, pois ao ir ao chão a cruz cruzada não terá direção favorita as pernas são iguais e ela se torna simétrica em relação ao eixo vertical da peça.

A associação da cruz não me incomodava muito. Do jeito que se colocava ela seria muito mais uma alusão a um túmulo, aqui jaz... e etc., nisso havia já um sentido de marcação. Lembrei-me que havia certa ironia associada, pois era naquele momento muito mais uma cruz languida do que a anunciação da cruz geométrica correta.

Pela dificuldade de operação com um objeto dessa dimensão, em torno de 2 x 2 metros, e ao mesmo tempo pensando que caso resolvesse esse problema, no fim talvez a forma não me agradasse, pelos motivos acima especificados comecei a desconfiar que algo devesse ser alterado em minhas premissas para o trabalho em andamento.

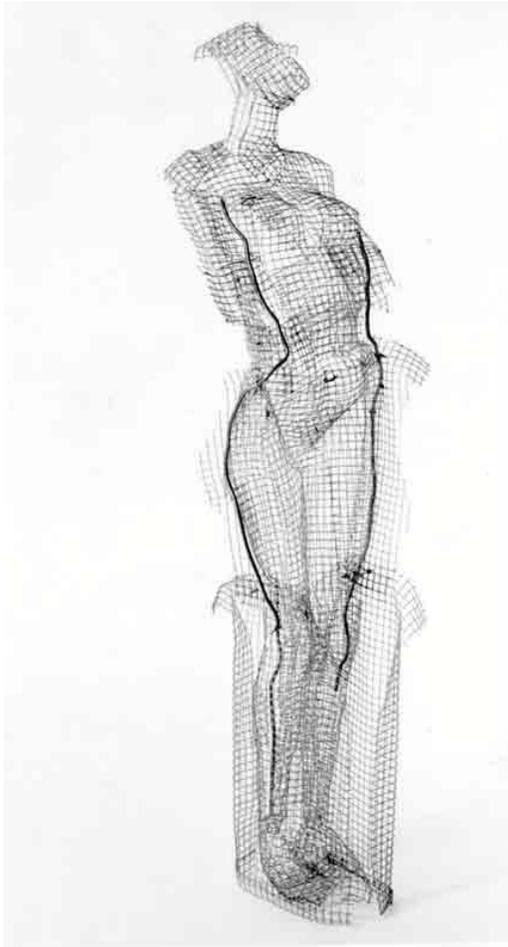


Figura 52 *Mulher no Saco do Supermercado*  
1988.

As redes que disponho aqui não permitem modelagens mais simplificadas, são tecidas e, portanto, servem para dupla curvatura e ondulação. Para um trabalho mais geométrico, segundo minha maneira de trabalhar necessitaria de outro tipo de rede, soldada, mas com fios de galvanizado mais dúctil. São redes que me lembro eu encontrava na Itália, mas aqui no Brasil são diferentes, material mais duro, solda não tão bem feita. O que me impossibilita chegar a discursos mais intrincados de modelagem por via da manipulação de corte e dobragem sem usar a deformação (fig.52), mas que em compensação permitem uma maior economia de meios e gestos. Estas redes italianas permitiam um grau maior de liberdade alternativo em relação à estrutura por adensamento das redes.

Assim soltei as duas partes da cruz, decompondo o objeto em suas duas tradicionais partes constituintes; mesmo a cruz como tal era feita dessa forma. Desse modo ironicamente acabei, com esse gesto de afastamento, chegando mais próximo da noção da cruz.

Naturalmente quando separo as duas partes, verifico que tem outra leitura irônica associada, que une a cruz (duas travas atravessadas na metade de uma, a horizontal, e desequilibrada na outra, a vertical) e que simboliza a morte com os dois ossos cruzados da bandeira pirata, pois ao soltar uma trave da outra, passo a trabalhar no chão. Ao trabalhar no chão os ângulos não são precisos (a peça para por gravidade) e, ao circular ao redor dela, vendo-a como “X” e não como “+”, esta é outra associação (mais uma fabulação) que vem.

Isso me agradou, imaginei que esse seria um passo acertado, pois agora minha cruz, solta no chão, fazia referencia às duas mortes, pelos piratas (pois as duas travas já tinham uma variação de construção que deixava as extremidades levemente maiores e daí remeter a imagem do osso, com o encaixe majorado, da cruz pirata ou pela cruz da religião. Achei que já estava mais denso de associações, mas que poderiam ainda evoluir.



*Figura 53 O Peixe, UFRGS. 2002*

Quando me afasto da assemblage em ângulo reto aparece esta associação com os ossos cruzados, que leva a bandeira pirata. Outra associação logo aparece, pois se a noção de osso é apenas alusiva, ela também vai lembrar outra componente do mundo pirata, que seria do mapa do tesouro (a esta altura tem toda uma gama de divertimentos que aparecem ao longo do trabalho), pois sempre o lugar do tesouro é assinalado no mapa por um X, e achei que isso ligava o trabalho a uma forma de marcação no espaço e, portanto, por associação passa a arrastar consigo um pedaço de espaço como lugar significativo.

A marca, ou o sinal indica algo não por si, ele na verdade diz algo do que se encontra ali, sem necessariamente ser aquilo ali. É uma marca vazia, pois nesse caso, o objeto que remete

ao lugar é muito mais ligado a um sentido de “aqui!” (e acho teria muito mais um aspecto de instalação o lugar marcado de algo), do que propriamente a um sentido de “Isto!” (como um objeto solto e, portanto ligado ao totem), mesmo apesar do trabalho ter um “isto!” extremamente forte. O primeiro como marcação de um lugar, que remete ao chão, ao espaço ou ao lugar e, menos à forma da marca, ao objeto que indica.

Achei ainda mais interessante então subverter um pouco mais meu objeto e comecei a torná-lo mais irregular, mas em direção as associações possíveis com o osso; comecei a ampliar as pontas, indo em direção a uma forma de halteres, que também caracterizam os ossos, por motivos de estruturação, pois as conexões (nos ossos) têm de ser mais resistentes.

Ao começar a refinar a forma começa a me incomodar o fato de que uma parte passaria sobre a outra, coisa que na bandeira pirata, por definição ela é uma representação bidimensional de algo tridimensional. Porém ao ver a forma tridimensionalmente, segundo meu ponto de vista, isto gerava um ruído, algo que me incomodava, mas fui adiante.

Comecei a verificar que deveria de algum modo assumir esse cruzamento, notei então que a situação mais interessante seria de deixar que uma forma permanecesse por baixo e que a outra absorvesse totalmente a transição, daí aparece uma forma que lembra a de uma colher, assim afinei mais uma e outra. O resultado começava a me agradar, pois a curva obtida era elegante e dava um ar de ossada, mas com associações a costelas e colheres.

Também estabelecia uma relação mais estável entre uma e outra, não era mais de qualquer jeito, e eu podia estabelecer pela curvatura, mais ou menos o ângulo de cruzamento, sem falar que transformava em dois objetos distintos, o que diferia da cruz novamente, que é feita de duas partes indistintas sobrepostas.

Outra coisa que me divertia em relação a esta formalização que a travessa de cima lembrava ainda uma colher, dando-lhe um ar mais prosaico e ao mesmo tempo cômico, pois seria uma colher gigante: mais uma vez me lembrei dos trabalhos do Claes Oldenburg e suas magnificações... Mas esse aspecto anedótico não me agrada de todo, sempre acho que o

trabalho envereda por outro lado e não é o que objetivo com o trabalho.

Assim ainda ficava com a relação de uma colher cruzada com uma faca, o que lembrava ainda mesa e refeição, mas para isto teria de alterar o objeto de baixo, e que abandonei, pois não achei que seria mais interessante com esta diferenciação marcante entre um a outro. Achei que o objeto tinha que funcionar por similaridade entre eles, e não por contraste entre duas coisas diversas e combinadas; garfo e faca, por exemplo. Poderia ser uma fabulação, mas até onde fui não achei que adicionava nada ao objeto e a sensação de que passei do ponto me desagradava, portanto voltei à condição original.

Assim seria uma forma, o “X”, e ao mesmo tempo duas formas, dois ossos diferentes. Ao juntar o conjunto, e observando a com a figuração de cada parte imediatamente me veio uma associação com barcos, uma das partes tinha uma curvatura, pela parte inferior que me lembrava uma quilha. Achei que isto não conflitava em nada com as fabulações anteriores e me deixava com objetos mais dúbios. Isto dá um aspecto de que as pontas também emergem do chão como as quilhas de navios, pois estas muito freqüentemente se lançam (como que se projetando do oceano, para cima), isto dá um assentamento no chão que é bom, pois enraíza o objeto no pavimento e é acentuado pelo ar de quilha que se projeta.

A forma de quilha, como foi mencionada atrás, no relato da Chaminé nas Nuvens, passa a retornar em outros trabalhos (acho que é mais uma das minhas imagens recursivas), ela é também uma reminiscência da forma frontal da escultura da UFRGS (2002).

Em sua constituição final “O Sinal” se divide enfim em quatro pontas ratificando, de certo modo, as pernas da cruz, é solução escolhida também pelas questões de transporte, pois elas são montadas com varetas atravessando as áreas de sobreposição como fixação construtiva.

### 3.5 :Troncografico → dinomapa (2007)

Palavras-chave: fluxo de idéias de um trabalho a outro, migração de partes de um trabalho a outro, alteração de eixo, alteração de mundo, fabulação por abdução e aninhamento.

Esse foi meu primeiro trabalho executado em Londres, durante minha permanência no *Camberwell College of Arts*, em 2007. Sendo um início ele também está acompanhado de uma série de ações rituais de tomada de posse do lugar, tais como distribuir materiais em seus lugares, e mesmo achar ou fazer lugar para armazenar coisas e outros procedimentos rotineiros que servem de ações de fundação. Durante trabalho, é que me dei conta das características do espaço; era uma cela de 2,20 x 2,80 metros, bastante restrita, mas para o lugar e as condições se mostrou muito boa. Posteriormente analiso também como esta restrição espacial influenciou o trabalho e as formas de documentação.

O aspecto positivo do lugar era que tinha uma clarabóia e um pé-direito que chegava a quase 5 metros. Isto possibilitou a distribuição na parte mais alta, de outra camada de trabalhos em andamento, através da colocação de guias em forma de grelha na parte superior e a fixação de uma série de roldanas que me permitiram então alçar e baixar os trabalhos em estudo, retirando-os da vista mais imediata, permitindo certa acumulação de trabalhos, e, portanto, dar mais tempo de 'cura' para cada um. Uma situação semelhante ao meu atelier em Porto Alegre.

A outra característica que apenas mais tarde me dei conta era de que sendo tão exíguo eu tinha ângulos bem restritos para registro fotográfico do trabalho, o que de certo modo padronizou as fotografias, e me obrigou a esta dinâmica de circulação dos trabalhos pelo atelier. A padronização serve de comparativo entre as fotos que apresentavam ângulos razoáveis apenas da diagonal do espaço e, quando frontais, me obrigavam a compor a parede em duas ou mais fotos. O espaço exíguo adensa também as relações entre trabalhos.

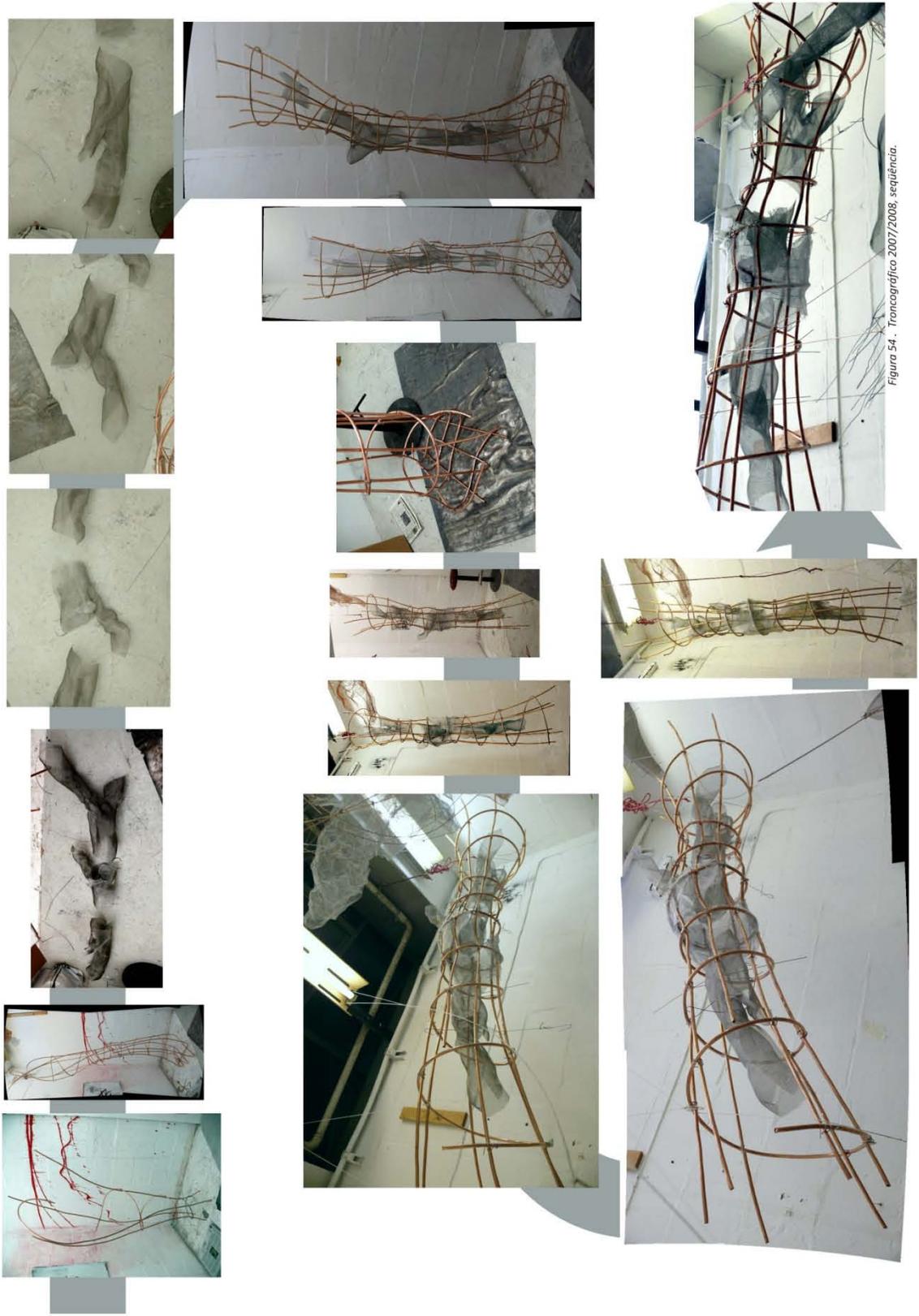


Figura 54 - Troncográfico 2007/2008, sequência.

Para iniciar os trabalhos comecei, de certo modo, retomando meu último trabalho em Porto Alegre, montando um vórtice inicial, através de uma espiral com as linhas, tubos e redes, funcionando na transversal à direção, com linhas de coordenadas longitudinais. Esta é uma tática, recomeçar a partir da última instância conhecida e que funcionou, se mostra bastante eficiente, pois com tantas mudanças; de lugar, de pais, etc. poderia aparecer uma hesitação ou bloqueio.



*Figura 55. Vistas da clarabóia, estúdio Camberwell*



*Figura 56. Vistas da clarabóia, estúdio Camberwell*

Esses trabalhos se baseiam na coexistência de uma dupla representação litigiosa; eles são figuras, formas alusivas a fluxos materializados, como troncos de árvore ou rios (representando então o fluxo da seiva interna, ou fluxo de comunicação) e são também diagramas, e, portanto são representações simbólicas (por exemplo, de determinados fenômenos, como buracos negros ou curvamento na estrutura do espaço - figura 57 – ou mesmo de fenômenos imaginados por mim sem conexão com a ciência exceto no aspecto

evocativo de uma codificação misteriosa) Iniciei fazendo com que a espiral se desenvolvesse em um sentido linear, aumentando de diâmetro para fora, como uma corneta.

A peça originalmente se apoiava sobre o pavimento. Tinha alguma referencia a movimento e a deslocamento:

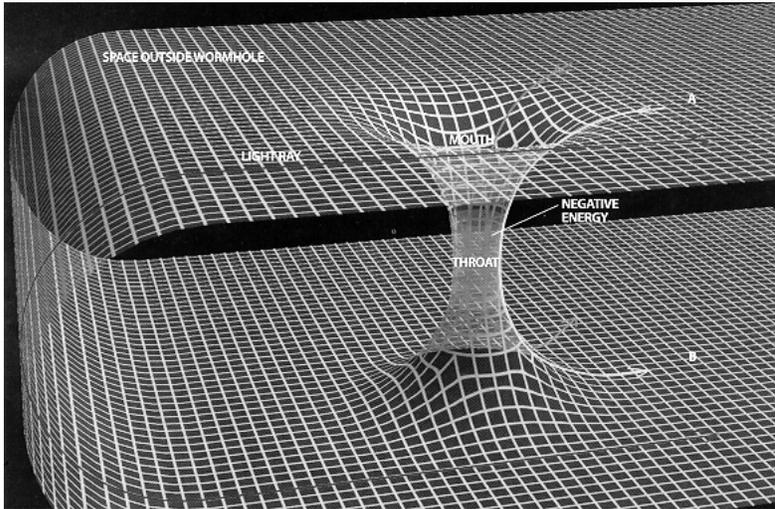


Figura 57. Gráfico do buraco de verme.

inclinei a peça para frente, obtendo um eixo mais dinâmico, como se estivesse se movendo (fig.30). Nesse momento ainda não tinha grande noção para onde andar. A seguir, observando a peça ela me pareceu ter alguma similaridade com uma meia hélice de madeira, aquelas de avião

antigo. Decidi prolongar a forma para o outro lado também, pois a forma do dedão me remetia à hélice cortada, mas achei que poderia ser interessante investigar como se sucederia.

Estendi então para o outro lado, isto gerou também uma calosidade no meio da forma e ela passou a ser suspensa. A calosidade me agradou, mas a noção do objeto fechado já me parecia muito limitante, passei a modelar a forma para apoio sobre o pavimento, assim reforcei mais um lado da figura que o outro. Isto foi paulatinamente piorando o trabalho, acabei como forma de chumbar o trabalho no chão, fazendo uma gaiola na parte inferior (aumentou o peso) para aumentar a estabilidade, o que não adiantou nada e a peça foi piorando.

O que ocorreu nesse momento foi a culminação uma série de erros, pois se tratava de ter resolvido a mudança de direção do trabalho mais cedo.

Nos seus momentos iniciais, com uma série de passos adiante ainda por definir, com um trabalho ainda incipiente, foi uma ação centrada no resolver ali algumas questões locais, mas que progressivamente colocou a peça em uma direção fechada. Nesse tipo de trabalho, um dos aspectos fundamentais é o não fechar portas, deixando o trabalho aberto, por mais tempo. E, além disso, o que me incomodava é que dava uma conotação anedótica ao trabalho, pois voltava a idéia do pezão, de elefante (sequencia da fig. 54). Em um processo baseado na descoberta às vezes retardar uma ação necessária pode bloquear as seguintes.

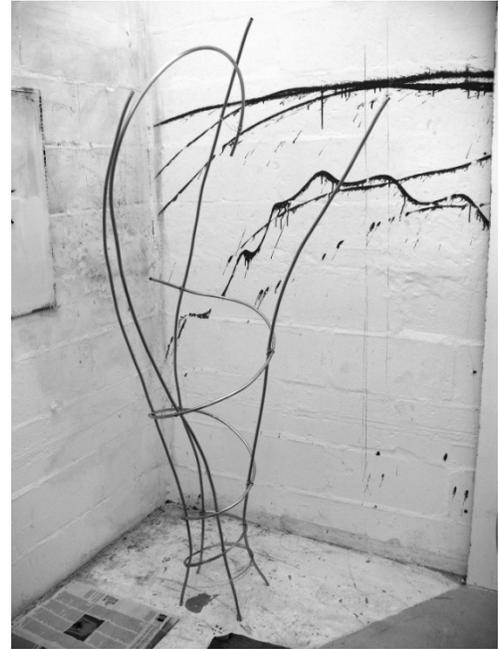


Figura 58. Estagio do Troncográfico

Àquele momento comecei a ver o trabalho com sérios problemas. E decidi me livrar do 'pé' que tinha gerado. Cortei-o fora, sumariamente. Imediatamente a peça reagiu liberada voltando a ser um tubo, pois imediatamente liberei em cima também.

Com isto é a peça voltava a se apoiar no chão, mas dessa vez sobre os pés das hastes. Voltando a ser tronco de árvore, pois agora esta imagem começou a ser mais forte e em vez de utilizar as redes como elemento independente, mas dentro da forma, como a peça não terminada de meu atelier de Porto Alegre.

Como se parecia a um tronco decidi utilizar as redes fazendo camadas concêntricas. Inserindo um fluxo interno, mas que ao invés de se conformar com a grade (*grid*) do gráfico, em certo momento ele se bifurcaria, contestando a grelha gráfica que contem a ocorrência: esta tem de ser regular para mensurar as variações dos parâmetros dentro do fenômeno, no caso da alusão a um gráfico.

No momento em que cortei o pé fora, a peça equilibrou de volta a questão do gráfico de ocorrência de algum fenômeno não bem entendido com a noção ao mesmo tempo de

tronco, que nesse caso era muito mais fornecido pelo caroço e um pouco pela assimetria das pontas. Diverso do gráfico da escultura feita no Brasil que correspondia mesmo à regularidade da grelha (*grid*) de disposição dos dados constantes.

Quando equilibro o aspecto representacional do contexto, retirando aquela imagem anedótica (o pésão), retiro um entulho da frente e as imagens se reequilibram no sentido de contenderem dentro de uma condição não perturbada por alegorias. Ao retirar o lastro, digamos assim, imediatamente recoloco a peça na posição inclinada e, portanto explorando outra condição de eixo de inclinação da peça.

Esse foi o núcleo do trabalho; identificar esta dubiedade entre tronco (como oposição à grelha de representação) e a grelha/esquema gráfico em si. O que aconteceu foi que levei o trabalho a um ponto sem saída<sup>49</sup>, e as partes começaram a apontar e se definir por direções que não queria; o entendimento do processo como tendo entroncamentos, implica na manutenção do trabalho em uma situação de indeterminação, não optando por nenhuma das visões, mas tentando articular as visões identificadas como compatíveis.

A visão em entroncamento funciona algumas vezes confundindo as direções. Vendo agora aquela situação, em perspectiva no tempo, o trabalho estava sem saída talvez por ter assentado a peça no chão, isto a colocou em uma condição de reforço de alguns dos aspectos do trabalho, em detrimento de outros, e me impediu de permanecer na condição instável, em cima do muro, não optando por nenhuma visão em especial, e situando-me entre as várias visões que estava articulando naquele momento para o trabalho.

O restante, liberado dessa ancora, seguiu solto e pronto a se desenvolver nas direções que tinha imaginado antes do desvio, jogando entre gráfico de um fenômeno, um tronco de algo, ou ainda um tubo com algo que flui em seu interior.

---

<sup>49</sup> Devido as características da forma dos trabalhos e dos materiais escolhidos, como foi colocado no início, na análise das características de minhas esculturas, que se desenvolvem respeitando o horizonte de deformação possível – pela recursividade e reutilização – sempre é possível recuar o que seja necessário para redirecionar o trabalho para uma outra condição ou situação.

Com isto o trabalho voltou à suspensão como forma de apresentação e o tronco, idéia que permaneceu para ser um gráfico e também um duto. De todo modo, ambas as idéias alusivas, sempre tratam de fluxo interno, de canal condutor, canalização (mesmo no tronco ele é um condutor de seiva, antes de ser forma).

A zona intermediária, de afunilamento do gráfico, passou a receber redes metálicas de alumínio, que permitiu uma modelagem justa, ressaltando a passagem das linhas de coordenadas do gráfico. Ele ficou com uma zona densa, um nó.

### 3.6 → dinomapa → Arbustoardente (2007)

Conceitos-chave: fluxo de idéias de um trabalho a outro (o varal), migração de partes de um trabalho a outro, alteração de eixo, alteração de mundo, abdução e deriva.

A idéia desse trabalho veio em decorrência de uma imagem que tive quando estudava a configuração daquele miolo em rede metálica que corre dentro do tronco gráfico. Eu estava distribuindo os pedaços dos 'galhos' internos pelo chão (ver foto na página de desenvolvimento histórico do tronco gráfico), em uma estratégia de mudança de mundo, um pouco na parede um pouco no chão. Achei algo de interessante, devido ao fato de que, ao colocá-los espalhados pelo chão, distanciados uns dos outros, eles pareciam ter linhas invisíveis conectando-os, e me agradou a forma assim disposta. Não era meu objetivo naquele momento desenvolver esta linha de raciocínio, pois aqueles pedaços estavam endereçados para o interior do tronco gráfico, seria apenas uma bifurcação, mas marquei na memória para um retorno a isto para uma investigação posterior.

O que me chamou a atenção nesse trabalho era a autonomia dos objetos espalhados dentro de uma mesma configuração gestaltica (a lei da continuidade). Eles eram colocados distanciados, mas ao mesmo tempo se alinhavam; como se pegássemos uma representação de um rio, visto de cima, e fossem apagadas partes de forma intermitente. O que teríamos então seriam formas soltas que apresentam uma coerência gestaltica, pois elas são vistas como instancias de um fluxo interno do tronco, então elas aparecem e desaparecem, como um desenho em que não necessito representar todo o objeto. Os objetos tinham uma atração, uma gestalt para complementar-se, algo como o membro fantasma, após uma amputação.

De todo modo ao distribuí-los pelo chão os espaços entre os fragmentos me pareciam cheios, tinha um sentido de ligação (a vantagem é que ao distribuir os fragmentos ou pedaços no chão eles podem também ser lidos como flutuando no espaço - parados no ar - ou em vista lateral), dependendo do meu olhar posso percebê-los como distribuídos sobre uma superfície e posso circular, (pois no chão posso andar ao redor) e imaginar diversos horizontes e,

portanto com diversos eixos. Ao distribuir esses fragmentos mais ou menos distanciados eu podia aferir a distancia que esta relação de conexão começava a enfraquecer e testar os limites perceptivos de que eles se complementam ou não.

O que me surgiu então como idéia paralela naquele momento era como um ‘mapa de conexões’, que seria a lógica contraria à da representação intermitente do rio. ‘Nós conectados’ era a outra interpretação possível ali, mas isto seria desviar da noção do ‘rio’. Percebi também que eles eram um conjunto de fragmentos e, ao mesmo tempo, funcionavam como uma espécie de diagrama de percurso, como um roteiro de ligação, cada parte tinha seu seguimento.

Porém naquele momento o trabalho andava na direção da analogia com um tronco fracionado, veias, etc. assim apesar de me interessar, não divergi nem incorporei ao trabalho. Apenas registrei para retornar depois.

Como quando fazia o “troncográfico”, apesar de ver ali outra possibilidade para desenvolver, pois a idéia me pareceu interessante, decidi voltar a idéia em outro trabalho, colocando esta abdução de lado. Não achei que ela fosse entrar adicionando algo ao tronco, pois esse já estava contido dentro de um fluxo, dentro de uma representação de coordenadas do tronco, como uma grelha espacial deformada (como nas representações de campos gravitacionais (fig.57), e não poderia explorar totalmente as possibilidades do gráfico ou mapa que me pareceu mais implícito no exercício.

Antes de continuar com a análise e relato do processo de construção do “Dinomapa” é necessário fazer algumas reflexões acerca do fluxo de trabalho baseado no processo de descoberta.

Claro que poderia ainda explorar as possibilidades de ter o tubo topológico do tronco como um diagrama, um plano, de algum modo interceptando o tronco. Explorar a possibilidade de ter um plano se desenvolvendo transversalmente, etc., mas ainda assim

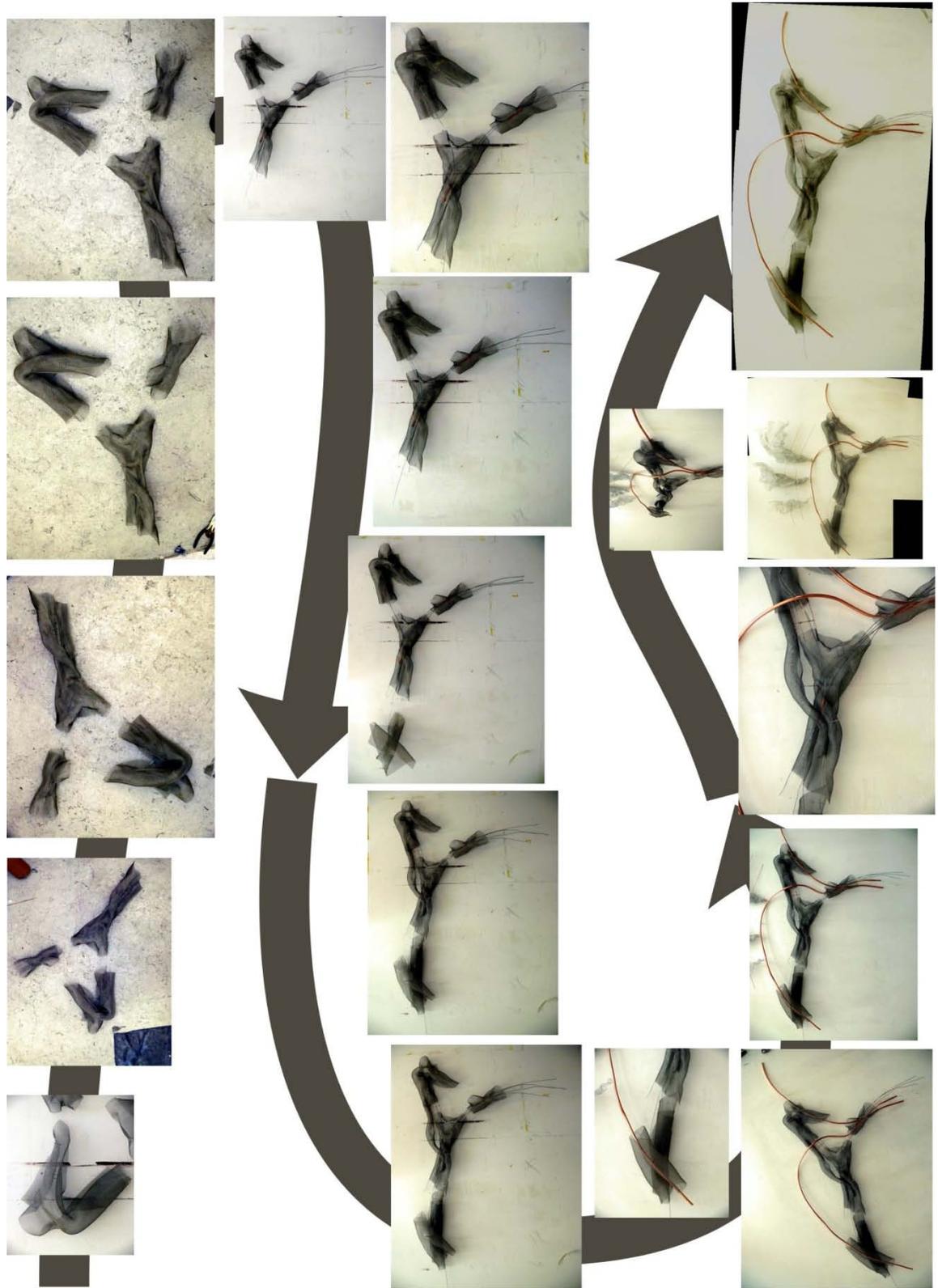


Fig. 59 Dinomapa, 2007, sequencia de constituição.

permaneci deixando separadas as idéias.

O atelier era pequeno para tanto e, ao mesmo tempo, o diagrama para mim, era, contido na parede, e o tronco não; então perderia de algum modo um pouco da característica de um e de outro. Não é um bom modo de associação, e não antevi nada interessante no desdobramento dessa idéia com aqueles elementos ali.

Nesses casos, com o acúmulo de associações, o risco é perder ambas as idéias (o fluxo que seria interno ao tronco gráfico e a idéia de um conjunto de conexões espalhadas que seria posteriormente o “Dinomapa”): a que eu estava buscando como solução e a nova idéia que aparece querendo se impor. Em certos casos não perceber estas diferenças pode levar ao enfraquecimento do trabalho; regular o que entra no trabalho como desdobramento é sempre uma questão importante. Em uma dinâmica de trabalho que é baseada na descoberta se torna essencial identificar o que é pertinente (mesmo que venha a reforçar ou então até mesmo alterar a idéia que vem sendo trabalhada), e o que não é pertinente e nesse caso também a intuição vai ter um papel preponderante.

As boas idéias muitas vezes não estão ligadas necessariamente, no seu contexto de aparecimento. Com o trabalho ‘engrenado’ tenho continuamente idéias que podem ou não encaixar no contexto do trabalho em andamento e idéias que são prospecções podem aparecer nos momentos de criação. Ignorar esse fato pode levar a destruir o trabalho em andamento sem gerar um trabalho novo. Não é uma mera questão de produtividade, é mais a questão de coordenar o fluxo de idéias e armazenar de forma compatível aquelas que tenham mais possibilidades, mesmo aqui mais uma vez a desafeição é essencial para identificação da pertinência ou não das idéias/imagens que surgem.

Isto também me lembrou a questão como foi feita com “As Galinhas”, ou seja, operar na matéria gerando uma série de fragmentos, portanto não conectados inicialmente entre si diretamente, formal ou semanticamente, mas que são; em primeiro lugar, prometidos entre si, que posteriormente se fará a conexão no andamento do trabalho. E em segundo lugar esta forma de produzir para o futuro implica uma forma de ver esse futuro de maneira enviesada,

não diretamente.

Deixe-me explicar por que esse termo: quando trabalho em escultura ou mesmo no desenho, como já comentei antes, tudo tem de ocorrer segundo uma ação deliberada, com algo em vista, ainda que isto possa ser em alguns casos reduzido a uma visão evanescente, apenas uma difusa impressão emocional ou uma visão dupla ou múltipla que tem de ser articulada. Esse é um procedimento padrão meu, e muito da metodologia aqui desenvolvida e exposta vai tratar de estratégias de lidar com esta particular característica de meu proceder e a partir disso elaborar formas de abertura do trabalho partindo da identificação dessas características.

Nesse procedimento de abertura posso optar por táticas que gerem a ação formal sobre a matéria, sem desígnio algum, independente de minha vontade ou visão. Algo externo à minha ação mental e que posso antever isto, e que busco não determinar. Ou mesmo procedimentos rotineiros sem fim em vista; no caso das galinhas, o de cortar pedaços mais ou menos iguais, dobrar juntando pontas, expandir e inflar o meio em direção ao externo, etc..

Em minha forma de proceder, existe sempre, em maior ou menor medida, uma tensão entre o esperado (idealizado, projetado ou intuído) e o obtido. O que comento como olhar enviesado nesses casos (Galinhas, Dinomapa e mesmo nas Cartografias) é mais uma avaliação intuitiva de que existe algo ali, sem que necessariamente olhe de frente para isto (procurando desvelar-lo) ou que procure determinar especificamente o que seja: antes ao contrário. É algo semelhante a ver que existe algo “embaixo do tapete” (ou alguém atrás da cortina) sem necessariamente levantá-lo ou descobri-lo (aqui em sentido direto). Esse olhar enviesado (tal como Perseu: para matar a Medusa é necessário não olhá-la diretamente, mas sim através de seu reflexo), é o sentido necessário de exploração das ligações e interpretações possíveis. Não acho que tenha sentido tentar revelar o que está por trás da impressão de alguma presença prestes a ser descoberta. É talvez o acúmulo dessas impressões que gera a densidade buscada para o trabalho.

Mas é também o risco de estar na condição de entroncamento, tenho de explorar

circunstancialmente cada uma das possíveis saídas, muitos vezes indo além, até uma segunda ramificação para verificar se estão funcionando – isto sem determinar o trabalho - ou seja, nesses casos ver a solução futura possível pode ser outra forma de gerar abdução, a partir da projeção da situação futura. A abdução pode conduzir ou não a uma situação de *cul-de-sac*.

No caso do “Dinomapa” a execução das partes isoladas, em meu ponto de vista sugeria possibilidades e isto bastava naquele momento do trabalho. Elas se depositam no chão, e o chão fornece um quadro interessante de observação do trabalho.

Retornando então ao caso do “Dinomapa”, quando retomei o trabalho, após o período de execução do “TroncoGráfico”, que continuou em aberto ainda mais um tempo, a idéia base que tinha era a de um mapa com vias que conectassem cidades. Seria uma noção de mapa com pontos de chegada. Mais adiante fui invadido pela idéia de mapa de metro, com as estações. Tinha visto certa época um projeto de estações de metro em que elas eram representadas em computação gráfica, como objetos soltos, pois como são enterradas, estas representações são como nós tridimensionais, com as linhas que confluem se cruzam em diferentes níveis.

Esta idéia me agradou e achei que serviria para agregar ao processo, portanto comecei construindo esses nós em rede metálica. Eles foram sendo construídos e os distribuía buscando uma “lógica” de construção. Imaginava então desenvolver estas conexões com os tubos de cobre ou mesmo com as varetas de ferro cobreado. Em um primeiro lançamento a noção geral era de extensão e abrangência, tensão entre soltos/desagregados ou próximos e muito aglutinados.

Claro que a rede metálica e a manualidade aplicadas na sua conformação geram um objeto que tem a impressão geral que lembra a conformação de uma junta de articulação, como um membro de um animal, joelhos e cotovelos, o que traz para o trabalho essa impressão orgânico-figurativa do aspecto geral do trabalho. Ao me dar conta disso o trabalho entrou na dinâmica de entroncamento, a partir daquele ponto podia vê-lo como um mapa de metro, e podia alternar esta visão com a visão de uma distribuição de articulações, como um

esboço ou teste de algum animal sendo construído.

Na distribuição feita inicialmente no chão, e posteriormente na parede, começou a se delinear uma dupla condição. O meu mapa do metrô, com a adição das linhas de conexão (tubos de cobre) e em sua disposição, começa fazer alusão à um fóssil, a um animal planificado (fossilizado) na parede. Na abdução da noção de fóssil conjunto com o mapa as afinidades se mostram: no fóssil sempre existe um jogo de peças faltantes, é difícil de encontrar um inteiro, o que deixa meu fóssil fragmentado, e os ossos – as articulações – como estações separadas. O paralelo entre um e outro: conexões, nós e ligações, do tecido urbano e do organismo animal de distribuem de forma análoga, e as partes faltantes jogam de forma semelhante em um e outro. Decido deixá-lo assim, mas antes ainda tento uma adição, alusiva à existência ou não de penas nos dinossauros. O conjunto começa a ficar retórico demais e as três ‘fumaças’ adicionadas não adicionam um sentido novo e consistente para ser articulado com o do fóssil e o do esquema, e também não reforça nem um nem o outro. Agora nesse momento a retirada é a solução e a peça volta a ter um sentido de economia que tinha sido perdido com a adição das ‘fumaças’.

Talvez isto se construa, em minha mente, dessa maneira porque sempre penso em realizar/representar algo (esta seria a minha herança), para meu ponto de vista estou sempre ligado a esta forma de pensar – representar. As formas para mim dizem respeito sempre a outras coisas (representam), penso assim, mesmo quando elas ali estão apenas representando a si mesmas. Para mim, elas sempre representam em paralelo algo mais. Mesmo um rolo de tela metálica para mim pode ser um rolo, mas pode ser um poste, ou um vaso, etc..

A maioria das pessoas enquadra o que vê dentro de uma moldura reconhecível, conhecer o mundo é compará-lo com modelos adquiridos, entender o mundo é muito um exercício de memória. No meu caso o trabalho nasce a partir de ter um norte, uma visão (ou mais atualmente uma intuição de uma visão) a perseguir sem me amarrar.



Como um fogo que aumenta e se desenvolve em direção vertical, mas como um a planta que cresce em direção ao sol, e ainda com uma idéia de que isso cresce ondulado. Esta metáfora botânica também me propunha um comportamento como das algas, ainda ascendente, mas generoso e ondulante. As algas tem movimentos semelhantes a chamas nas fogueiras. O “ArbustoArdente” se colocou enfim como um cruzamento entre uma fogueira e um conjunto de algas ondulantes.

Desse modo, a maneira que tinha de resolver esse cruzamento de imagens seria através da suspensão das folhas/chamas. Essa suspensão vai necessitar de um lastro, a origem o ponto de partida: as algas estão ancoradas, as chamas partem de um lugar fixo de irradiação.

Essa noção de lugar, aparecimento e de crescimento, vai mais adiante articular os pontos de nascença, nas flanges de chumbo no “O desenvolvimento do cubo”. Do fato de estender linhas de suspensão para a construção do “ArbustoArdente” vai gerar a noção de ocupação espacial inicial dos varais.

Esse é um conjunto de trabalhos em que as idéias surgidas em seu desenvolvimento, parte foi identificada a pertinencia para o trabalho em curso, e parte foi claramente identificada como pertencendo a uma outra condição que devia então ser ponto de partida para outro trabalho. E que foi na continuação sendo desenvolvida autonomamente em cada um dos casos.



Figura 61. *Arbusto Ardente*, 2007.

### 3.7 → Arbustoardente → Os varais (2007-2008)

O varal é um das tipologias desenvolvidas durante a minha residência em Londres. Talvez ele tenha sua origem no fato de eu ter de ocupar um espaço com fortes restrições espaciais, pois talvez sem isto e sem a seqüência “Troncográfico” → “Dinomapa” → “Arbustoardente” → “Varais” não eu teria identificado esta possibilidade a explorar.

Essa noção de seqüência, que adiante comento (os fluxos), também se deve ao entendimento do trabalho como um fluxo contínuo de idéias que aparecem em determinados trabalhos, mas que são desenvolvidos, não no mesmo trabalho, mas ao longo de uma sucessão. No início desse trabalho ele começava no chão novamente, e se ali estende por um certo tempo. Como mostram as três primeiras imagens, só mais tarde retomando a questão do “ArbustoArdente” é que transfiro para a parede, recuperando a questão da suspensão real e traçando as linhas.

Usualmente meus trabalhos ou se desenvolvem na parede (pendurados) ou no meio do espaço (suspensos). Assim a restrição espacial do atelier, me colocou frente ao fato do trabalho ter de se desenvolver articulando-se com as superfícies-limite das paredes. A partir delas, da contenção do espaço, para o uso das paredes, quinas (os diedros) e cantos (os triedros) nos varais e depois de volta ao espaço com “o Desenvolvimento do Cubo”.

Os varais estão em uma zona limítrofe entre instalação e paisagem, do mesmo modo como as constelações. Eles compartilham com as paisagens a característica de serem representações de algo, e que, portanto requerem um exercício interpretativo, mas, ao mesmo tempo, os varais se desenvolvem pelo espaço circunstante, e, portanto além da representação eles se colocam sensorialmente como algo no espaço ao meu redor, e desse modo se endereçam ao corpo também.

O primeiro varal nasce no chão, ao ser transferido para a parede perdeu-se a referencia, pois primeiro foram lançadas as linhas cruzando o diedro, e depois procedi à transferência do

chão para a parede. Busquei a manutenção de alguns perfis de formas identificadas no chão, mas ao serem colocados nas linhas eles se distribuíram espacialmente, portanto foram recuperadas de maneira muito tênue. Já nos próximos varais o procedimento se altera radicalmente, eles vão nascer de uma relação inicial de ocupação espacial, que a distribuição de linhas implica, sendo essa já uma das proposições do trabalho. Nesse caso, no VaralRuprestre não, ele veio do chão.

Dissemino as linhas de estruturação e desse modo gero um trabalho que é diferente das minhas situações usuais em vários sentidos: ele tem potencial de expansão, ele parte de uma noção básica de apropriação espacial – se espalhando, ainda sem noção das representações, mas buscando essa abdução na distribuição e no jogo com o lugar de inserção, com a arquitetura. Ele pode também simplesmente ir se expandindo, e ao mesmo tempo tensionando e regulando o espaço onde se insere. Antes de se definir como representação de algo ele se propõe como dinâmica e ligação.

Na continuação, com o início da adição dos fragmentos a ser “pendurados”, ele começa então a se construir como representação, como imagem, é aí que vai se dar a abdução, no processo de construção. Mas até ali, o varal parte de um exercício de ocupação espacial e de estabelecimento de linhas de força e linhas de conexão.

Como varal, parte de estruturas lineares que cruzam o espaço, se apoiando em paredes, teto ou piso. Eu acho que esse é procedimento se iniciou com o “arbusto-ardente” e da necessidade de resolver um trabalho que se expandia, para cima, mas não apresentava estruturação mínima, sem coluna vertebral. Como sempre a possibilidade de enfrentamento de uma questão e sua solução é através de um processo que é simples, já contido em situações anteriores ou que esse previamente possibilitado pelas condições de uso normais no panorama das soluções já existentes.

É um trabalho que começa como uma forma em crescimento e acreção, mas na continuação já encontra problemas de como evoluir sem se transformar em refém da



Figura 62. Varal Rupestre, 2007, sequência.

estrutura; ora, a solução é a estrutura se dissolver alternadamente no trabalho e vice-versa. É uma solução que congrega e resolve ao alternar a dominância entre estrutura (linhas e tensores) e representação (as coisas a serem penduradas nos varais). O varal se propôs como uma alteração, e ampliação importante do meu repertório baseado em estratégias abduativas: ele fornece um arcabouço para a abdução.

Porosidade, permeabilidade, arejamento, que capturam como uma rede, que retêm como filtros ou como as peneiras – esta é a destinação mais freqüente, no mercado, das “telas metálicas” que utilizo. Daí a ênfase que passei a dar aos materiais utilizados, a partir do entendimento do caráter que o material imprime ao trabalho: não se trata do que passa através (o ar, a permeabilidade), mas do que retém, do que lhe dá forma (a figura)<sup>50</sup>. Porém, esse reter não é como o do filtro de água, que retém as impurezas e deixa passar a água pura, mas, ao contrário, como o da bateia, do garimpo, que retém o que é importante e deixa passar o circunstancial ou o que é meio. Inicialmente, então, talvez a ênfase dada aos materiais fosse ao aspecto da transparência, mas depois foi progressivamente passando para a filtragem, a retenção.

Essa forma de encarar a essência do material em meu trabalho permite outra interpretação, que é a da retenção, do que fica preso na rede, como uma forma de pesca nas profundezas: o que é achado deixa marcas no material, modelando-o; são os vestígios da pesca que se encontram configurados no trabalho. Isso se tornar mais evidente mais adiante, no item de análise dos trabalhos, nos trabalhos mais recentes (nos varais) e em sua forma de constituição.

---

<sup>50</sup> *“The jug is a thing. What is the jug? We say: a vessel, something of that kind that holds something else within it. The jug's holding is done by its base and sides. This container itself can again be held by the handle.”(Heidegger, 1975 ; 166)*

Parto do estabelecimento de uma ocupação do espaço, como primeira medida - isto coloca uma alteração de andamento no trabalho - pois ele passa a existir a partir de uma relação de tensionamento desse espaço através das linhas, em um trabalho que se desenvolve a partir das premissas anteriores para estabelecer os próximos passos, isto representa uma dimensão diferente de partida, de propostas de ocupação do espaço, e a partir daí verificar abduktivamente que elementos são capturados pelas linhas<sup>51</sup> estabelecidas. Esta captura varia e está correlacionada com a distribuição das linhas no espaço; as peças se influenciam mutuamente.

Com as partes que serão presas às linhas, esse trabalho segue a dinâmica de não olhar ao todo (como n'As Galinhas'), em uma estratégia com dois objetivos, de um lado buscar o foco na parte e, portanto retardando o aparecimento da idéia (forte) no trabalho como um todo, e de outro lado, provendo um sistema de articulação das partes componentes para maximizar a abdução interpretativa que advém da adição paulatina das partes.

O varal resultante contém ao fim desse processo de deriva, uma acumulação de sentidos, mais uma vez uma alusão animal, mas as linhas também fornecem uma situação de escrita codificada que ao mesmo tempo, e ainda por se distribuírem espacialmente (as linhas não são coplanares) a cada mudança de ponto de vista, a cada deslocamento, as imagens se reagrupam de forma diferente, gerando quebras de enquadramento que por sua vez fornecem continuamente novas abduções interpretativas. Em uma forma de caleidoscópio tridimensional, na translação ao redor do trabalho a identificação de múltiplas leituras, e silhuetas em contínua interpretação, quando um quadro interpretativo se dissolve outro se

---

<sup>51</sup> Conforme comentado nos relatos de estúdio, os varais têm uma característica do varal (pendurar roupas); onde ao longo do tempo, segundo uma narrativa descoberta in loco, e no andamento geral de sentido, as peças componentes vão se agregando, e se transformando ao mesmo tempo em que vão transformando o trabalho como um todo, também ele tem um papel de rede (como rede de pesca, ou de captura de pássaros) que captura o que passa, metaforicamente falando. O trabalho de acreção, que é freqüente na dinâmica heurística, as adições e transformação se sucedem na medida de sua indução pelo andamento e a inspeção das direções possíveis ao longo da obtenção, são capturadas pela rede estabelecida no espaço onde se constrói o trabalho. Assim transforma-se o trabalho em eminentemente *site-specific*, não existe possibilidade de transporte do trabalho, ele tem de ser reconstruído, a partir de uma reinterpretação das dinâmicas colocadas pelo novo espaço de inserção.

forma, favorecendo esta consulta ao que se apresenta.

A deriva se constitui pela investigação de cada uma das visões emergentes do processo abduutivo. Sem a necessidade de consolidar uma visão e, portanto excluir todas as outras, as direções do processo são descobertas quando se colige dessa forma as visões múltiplas em uma deriva. As idéias avassaladoras que aparecem de lugar nenhum, prontas e iluminadas, não são parte de minhas considerações nesse trabalho. Dadas as condições para o trabalho, de liberdade investigativa e interpretativa, as mudanças devem ocorrer naturalmente, via deriva obtida sobre as sucessivas fabulações; esta procura deve ser calcada no que chega através da investigação e do próprio trabalho. As idéias avassaladoras têm de passar por um processo lento de decantação, de desafeiçoamento.

Entre esses dois trabalhos, feitos em Londres, foram desenvolvidos na residência no Künstlerhaus Schloss Balmoral outros três trabalhos que tem algum dos casos a origem no primeiro varal, porém já com desdobramentos dessa noção estabelecida: um caso é o próprio “Desenvolvimento do Cubo” (fig. 70) que também se apresenta como outra possibilidade de varal, pois ele se desenvolve ligando inicialmente o piso e o teto, mais adiante deixando mais aberta sua suspensão através de linhas que cruzam a sala de exposição. Fato das linhas cruzarem o espaço na vertical, na direção do desenvolvimento do cubo, além de explorar e ressaltar essa proposição, ainda reforça uma ligação com o totem.



Figura 63. VaralRupestre, 2007.



Figura 64. Opequeno Varal, 2008.



Figura 65. Opensare o Fazer, 2008.



Figura 66. VaralGeométrico, 2008.

Em relação ao terceiro caso, “O Pensar e o Fazer” (fig. 67) pude então explorar, marginalmente uma invasão mais declarada do espaço, uma forma de pauta<sup>52</sup> estendida. Ela se volta de todo modo ao desenvolvimento espacial, o trabalho é um objeto no ambiente e ao mesmo tempo é um ambiente de per si que está ali encapsulado. Ele segue uma dinâmica ascensional, se desenrola ao longo da escada, em paralelo com o fluxo. Apenas estabelecendo uma articulação nas quinas. Ele propunha-se não apenas em três partes, mas em um desdobramento mais invasivo, como uma cobra, ele deveria vir da escada do primeiro pavimento até a circulação. Desse modo seria visto do acesso, ainda sem dar a noção de sua extensão de desenvolvimento.



Figura 67. *O Pensar e o Fazer*, 2008.

O terceiro caso, denominado apenas de “O Pequeno Varal” (fig. 64), entra nesta categoria, mas também tem uma procedência e desenvolvimentos diversos dos anteriores<sup>53</sup>, pois a teia, ou rede foi estruturada antes, um pouco como aconteceu com a

---

<sup>52</sup> A metáfora da pauta, assim como a do varal, sempre leva em conta a relação simbiótica entre as linhas, e as notações ali distribuídas, uma forma de suportar e estruturar o trabalho a partir desta forma explícita de estruturação, como já tinha aparecido no início de meus trabalhos de escultura. É uma nova forma de relação entre estruturantes e elementos estruturados.

<sup>53</sup> Quando da primeira montagem de um varal, ele cresceu a partir das linhas que foram progressivamente sendo estabelecidas na parede. Elas foram sendo adicionadas na medida de sua necessidade pelo crescimento do trabalho naquela direção, em um típico processo de desenvolvimento heurístico; é no andamento da constituição do trabalho, através da acreção de elementos, que se estabelece a dinâmica de linhas a serem suporte estruturante e desenho interpretativo.

“Bananagenealógica” (fig. 68), que foi lançada a partir de uma rede, feixe de fios de arame galvanizado que foram distribuídos segundo articulações estabelecidas entre pequenos tubos de cobre. Inicialmente no chão, como um exercício de mudança de plano de projeção, ali desenhados, pela lógica do desenvolvimento horizontal, mas avaliado pela possibilidade de distribuição tridimensional<sup>54</sup>, seja entre paredes paralelas, como uma forma de bloqueio, seja um ângulo, estabelecendo uma teia, seja entre chão e parede como se deu inicialmente a “Bananagenealógica”.

Esses cinco trabalhos são aqui relatados porque desenvolvem um mesmo processo de construção física do trabalho que é feito de modo paralelo à construção de sentido deles. Todos eles se baseiam em um conjunto de procedimentos, a definição de ocupação espacial pelas ‘pautas’ (linhas de estruturação), como uma forma de arcabouço para captura das formas aditivas que logo a seguir são adicionadas. Mas essa estrutura e as adições permitem um remanejamento das partes de forma a prover um contexto de abdução. Pela possibilidade de remanejar linhas através de adições, subtrações ou redirecionamentos, bem como também as partes, fragmentos ou não, que são agregadas no processo, essa conjunção de procedimentos e estruturação física e de suporte funciona como já colocado numa espécie de captura de abduções. Uma forma de instrumento de escuta, e investigação de hipóteses geradas a partir dessa maleabilidade fornecida pelo conjunto estrutura suporte e elementos, os varais permitem ainda conjuntamente e também como retorno abduutivo esta exploração física da arquitetura circunstante.

Uma forma de instrumento de busca e captura, que permite a verificação contínua do que caiu na ‘rede’, pois podem ser pensados também como redes estendidas que continuamente estão articulando o que cai ali dentro.

---

<sup>54</sup> Ao lidarmos com o artifício da mudança de plano de referência (chão, parede, suspensão), sempre lido com as possibilidades de desdobramentos, uma vez que o que se vê ali é sempre falseado pelas possibilidades derivadas do olhar enganado, o chão pode ser uma parede, ou pode ser um outro qualquer plano de referência que traga uma impressão de estranheza, que é a causa inicial do procedimento.

Nesse tipo de trabalho, além dos instrumentos de captura, das formas de adição das partes ou dos fragmentos, também é necessário o desenvolvimento de uma espécie de sensibilidade para a abdução. Um voltar-se às construções que se formam pelas adições e acreções com um olhar interrogativo, mas que tem de estar, até certo modo afinado com a escuta das possibilidades não previstas, uma forma de afinidade com um imprevisível, com o diferente. O desenvolvimento de uma capacidade de ouvir, de entrar em ressonância, de tornar-se sensível (ou aberto) àquilo que não corresponde aos meus próprios esquemas constituídos, aos desejos e conceitos já instituídos e assentados.

Durante um tempo tentei treinar, ou estimular o olhar para a ressonância utilizando a fotografia como uma forma de afinação do olho, de detecção de significância de determinadas composições. A ressonância é também um processo de avaliação em relação à prenhez de uma composição, à possibilidade de densidade formal e interpretativa contida em conjuntos de formas associadas por determinados critérios causais, mas que são aleatórios do ponto de vista de conceituação prévia, pois partem de leis de geração que não se guiam por intenções projetadas. O termo ressonância indica exatamente uma afinidade que faz com que duas coisas separadas ressonem juntas; objeto



Figura 68. *A Banana Genealógica*, 2007.



Figura 69. Experimentos fotográficos compositivas, 2007/2008

externo versus intuição interna.

Nesses exemplos acima o exercício fotográfico era de identificar onde residiam certos sentidos de composições, aleatórias, mas que meu olhar identificaria e recortaria “afinando” o olhar. Uma das maneiras que tinha de buscar estas composições era quando, após uma chuva, e depois do vento que se seguia, ir ao parque para verificar nas poças rasas onde tinham sido capturados conjuntos de galhos e folhas, retidos, presos pelo que restava de água ali (formando, ou não, o que eu identificava como composições).

Tinham de ser fotografados depois logo após a chuva, pois quando tudo ainda estava muito molhado não tinha ainda um processo de filtragem, que o vento e a evaporação faziam. A finalidade nesses casos era ‘educar’ o olho para ali buscar estabelecer uma percepção, uma identificação intuitiva, que me fosse útil na hora do desenvolvimento dos varais, de poder identificar lá alguma ressonância na composição obtida, sem ter de recorrer a esquemas já introjetados e, portanto previsíveis.

Se os varais, em princípio, não são representações de nada, exceto eles mesmos, então o desenvolvimento dessa sensibilidade é importante como um passo para posteriormente desenvolvimento uma lógica (abdutiva) que dialogasse com esta casualidade. Inicialmente a poça d’água era a regra funcional que gerava a formalização, através da separação entre o que estava no chão e tinha possibilidades de desenvolvimento no trabalho (após detecção – e não após reconhecimento – pois esse implica em comparação com esquemas prévios) e entre o que também estava no chão e era considerado inerte e, portanto não iria ser considerado.

Com isto buscava evitar que eu mesmo tivesse que, ativamente, ir retirando fragmentos e, portanto exercer uma atividade de formalização. Isto era tudo o que queria evitar, pois seria mais difícil desenvolver um sentido de composição novo sem alterar os princípios de surgimento e sem habituar o olhar a uma estética diferente, que adiante fui utilizar com o desenvolvimento do cubo.

### 3.8 Desenvolvimento do Cubo → (2008)

Conceitos-chave: deriva, informalidade, trabalho sem uma idéia-forte, disparo por procedimento, trabalho constelado, Varal vertical.

A idéia inicial veio de dispor as linhas em ascendente, quatro linhas, como arestas informais de um prisma de base quadrada, presas ao teto e ancoradas nas sapatas de chumbo usadas como ancoras (em uma alusão ao “Arbusto Ardente”) e a partir daí ver o que poderia acontecer, os cubos apareceram um pouco mais tarde. O desejo era desenhar algo no espaço por uma linha errante que ascendia, e que as sapatinhas me permitiam fixar, pois também funcionavam como tensores móveis para os arames galvanizados estendidos verticalmente. Esses eram estendidos bastante soltos sem a menor intenção geométrica. O arame galvanizado vem em rolo assim no estender a linha ela já tem uma intenção prévia que era de continuar a se mostrar enrolada, assim ela já entra na constituição do trabalho reagindo, o que é fundamentalmente diferente da vareta de ferro cobreado, que entra por definição, finita na dimensão – constante - e totalmente reta. Para transformar as varetas tenho de puxá-las entre dois dedos de modo a gerar uma curvatura, com gestos curtos posso fazer esse giro se dar não apenas em um plano e assim a vareta pode emergir desse processo de modelagem com dupla curvatura. Esse é o processo de curvatura, não de amassamento, pois não queria a vareta angulosa.

Uma vez mais as coisas se reúnem, ou se constroem através de um tensionamento das partes, é esta tensão que gera a forma e que gera a condição de existência do trabalho – a gravidade contingenciada.

Uma vez a “rede” estendida, em minha idéia inicial achava que o trabalho tinha um movimento ascendente, mas na abdução que se seguiu, ao adicionar varetas que funcionavam como degraus, interligando diagonalmente as linhas verticais, o trabalho se mostrou muito mais descendente. A tanta informalidade de linhas a única coisa que poderia fazer frente a isto era um pouco de rigidez (não pretendia usar rede metálica nesse trabalho, buscava algo

etéreo, mas precário e mínimo), portanto o contraponto tinha de ser feito por uma geometria, e naturalmente o cubo se impôs como candidato. A idéia de inserção dos cubos era na forma de uma translação, em deslocamento. Toda a noção que me surgia, abduzida pela conexão vertical, era de uma forma de movimento suspenso, na verdade a suspensão em si não definia como ascenso ou descenso do cubo, daí o deslocamento. Ele está multiplamente capturado, mas só podemos afirmar que se desloca, mas não podemos inferir o sentido

Era também o jogo entre tipos de curvatura, mas também um jogo de espessuras, que trazia outra precariedade, pois a linha fina errante, quase desmaterializada do galvanizado, também sustentava magicamente as arestas (com a curvatura nas pontas das varetas, que retinham os cubos, mas que davam um ar de esquina de pagode também devido ao empilhamento) que sustentam o cubo que se desloca. Em esculturas precárias o jogo estrutural corresponde ao jogo relacional também; não posso me dar ao luxo, em uma peça mínima como esta, de ter elementos com função meramente estrutural. Não tenho pesos e tensões graves para poder trabalhar dessa maneira. Esta precariedade tem de se estender às várias dimensões e/ou níveis de existência da peça.

Precariedade e movimento, talvez esta seja a impressão mais forte em relação ao desenvolvimento de um cubo. Tensões ou situações opostas que me atraíram a uma condição poética de sensação de densidade interpretativa, mas baseada nessa condição precária. O movimento dos diversos instantes do cubo, ao mesmo tempo o movimento ascendente das linhas, quebradas e tortas, que partem dos pés, e que lembram colunas de fumaça, com os dejetos levantados que caem de volta, além da alusão ao pagode (pelas pontas viradas). O movimento congelado, cubos e linhas, e a forma particular das arestas, a coluna de fumaça são fabulações feitas sobre a construção do trabalho que vão funcionar como quadros de abdução, pois quando os vários sentidos e visões convergem na instauração do trabalho, por sua densidade associativa provê progressivamente mais abduções e fabulações.



Figura 70. Desenvolvimento do Cubo, 2007. seqüência.

Também a noção de ocupação espacial precária, o termo precário tem duplo significado, de um lado tem o sentido de não estudado, de apenas lançado ou de mínima interferência formalizadora, como um risco hesitante, e também tem o sentido de frágil, de mínimo, quase em colapso. Tem outro sentido a precariedade (pois ali as linhas verticais que fazem a coluna de fumaça) que é derivada das linhas dos varais, só que sendo verticais, não necessitam a tensão de estiramento, e podem então ter esta forma fortuita, intencionalmente pouco desenhada. Para manter esse caráter, que me agradou, vem a questão da materialidade apenas necessária, pois senão esticaria as linhas da coluna e a transformaria no sólido.

Mais uma vez a idéia inicial veio das bases e de criar um varal que utilizasse esses elementos, isto como ponto de partida, a visão mais forte que tinha era inclusive do detalhe do rolete para fixar as colunas de arame galvanizado. Após é que apareceram os cubos. Olhando a peça no seu conjunto ela apresenta certa humanidade, uma figuração talvez devido a uma simetria bilateral, mas tem uma simetria também no plano horizontal mediano, como alguém que se estende...

O cubo apareceu na "Saxophone Digestion" (fig. 45), onde ele é o rígido e geométrico engolido pelo orgânico, a minha organicidade se alimenta de minhas geometrias, o arquiteto é engolido.

### 3.9 Affective Cartography → Giacomettiman → Alambique (2008)

Conceitos-chave: informalidade, trabalho sem uma idéia-forte, disparo por procedimento, trabalho constelado, deriva.

O “*Giacomettiman*” começou ao retornar a um trabalho que tivesse uma similaridade de processo com a “*Affective Cartography*” (fig. 72), pois esse tinha sido destruído ao fim do período de residência no Balmoral Schloss. Não a mesma idéia formal, mas a mesma forma de proceder, criando, ainda sem posição ou configuração clara, uma série de pequenos objetos em chumbo, como nas “*As Galinhas*” (fig.30). Pequenas peças que após seriam combinadas, consteladas. Nesse caso sempre existem rondando algumas idéias ou imagens, pois não consigo funcionar como uma maquina que realize tarefas. Sempre no operar a matéria com fins a um trabalho artístico, sempre a cabeça se encontra envolvida em um caldo de possíveis imagens, situações. É um estado dinâmico de atenção, mesmo quando não estou atento, e se percebo uma possibilidade, se sou assaltado por idéias desse gênero quando faço algo ou encontro algum objeto interessante, isto dispara o estado de atenção – de certo modo voltado para dentro, mas com atenção ao exterior, um duplo balanço.



Figura 71. *Manhood*, 2007.

Assim comecei fazendo uma peça que era baseada no uso das pequenas cúpulas, como no “*Affective Cartography*” e com o mesmo procedimento: fazer um grupo de objetos apenas pressupondo situações e deixando a especificidade de configurações para a constelação posterior. Assim parti para trabalhar, em minha segunda recriação do trabalho, em

vez de centrar na estrela, resolvi sair também com o osso (era um item único, isolado da “Affective...”), e ao reconstruí-lo ele me levou à canaleta, foquei então em duas peças alternativas, o osso/canaleta e a estrela, a linha e o centro, o canal e o nó. Como já tinha desmontado o “*Manhood*” (fig. 71) tinha as cúpulas de base redonda, tinha então um mini—conjunto de peças, e já poderia até certo ponto me debruçar sobre elas em um jogo compositivo constelando.

Nesse tipo de trabalho, a questão muitas vezes é; já posso entrar ou mantenho-me à margem ainda mais um pouco? Esse manter-se a margem é represar, deixar acumulando, não é apenas não pensar sobre, é importante o sentimento de represamento, sentirem-se as idéias acumulando sem ser trazida a consciência para exame e análise. Algo como sentir que há algo dentro do saco sem tirá-lo para fora. Nesses casos isto evita que uma decisão muito cedo possa limitar a investigação posterior, uma espécie de desvio da afeição. Acho que muito do trabalho em atelier é uma luta entre estas tendências e idéias, como deixar o trabalho crescer e pressionar para abduzir as idéias, e como circundar idéias que às vezes apresentam-se como sendo ótimas, mas que por esta sensação, bloqueiam o andamento e a busca da melhor situação para explorar no trabalho. É a desafeição, a questão é como fazer para desalojar alguma idéia previa, pois uma vez que ela seja removida da atenção, sempre entrará outra e nisto está a alteração. As idéias se sucedem, e esse é um modo simples de examinar outras hipóteses. Isto é a potenciação da uma idéia, mesmo boas idéias, trazem sempre um potencial de bloqueio, de retenção.

De toda maneira estas peças que foram feitas, são em geral estudadas no chão (posteriormente mudando o mundo ao redor do trabalho), com o chão fazendo às vezes da parede – esta sensação de estranheza é sempre interessante, pois elas estão na parede apenas aos nossos olhos e com nosso jogo de interpretação. As peças tinham então duas situações, as cúpulas pelo menos, ou são telhados (daí o nome de cúpulas) ou são viradas 180 graus, e nesse caso são bacias; pequenas bacias. No caso do “*Affective...*” elas eram cúpulas mesmo, assim davam um caráter de lugar definido dentro de uma distribuição espacial.

Quando dispostas na parede elas lembram lugares, como uma maquete também de um arranjo de pontos espalhados no espaço, estações, cidades, postos, etc. isto, a cúpula sustentada sobre o chão (parede) é que forneciam esse caráter de lugar demarcado. Lembrome dos mapas que se fazia em perspectiva, que as cidades, por exemplo, eram definidas por uma construção particular que indicasse de que lugar se tratava, se fosse Londres, por exemplo, teria desenhada uma *Tower Bridge*, se fosse Paris, seria uma Torre Eiffel. Assim as cúpulas dão um pequeno ar anedótico também à “*Affective...*” e isto provém da posição que ocupam as duas situações gerais, como comentado, ou cúpula ou bacia.

No caso do “*Giacomettiman*” alternativa da bacia era atraente de todo modo, mas gerava uma questão a ser definida: ele vai se situar como bacia, ou ela vai se apresentar como bacia. Explico: ao usar como plano de montagem o chão, posso usar como referencia a parede ou então ao chão mesmo. Em minha condição atual, não dispunha de modos de apresentar como sendo a contradição do tipo na-parede-mas-está-no-chão. Isto seria muito complicado. E naquele momento atual as bacias me abduziram à noção de um sistema hidráulico.

A cúpula revirada é uma bacia e a bacia contém algo, que se mantém no fundo por obediência a gravidade. E um sistema de comunicação (mais um), nesse caso comunicaria, transportaria água de um lado a outro. Esta seria a lógica abduzida inicial, claro que não tinha intenção de fazê-lo na realidade, não literalmente, a água ou liquido ficaria implicitamente presente pela forma de associar as partes. Era a lógica da forma das partes e de seu modo de se estruturar em um conjunto, como um sistema de distribuição de líquidos no espaço, um aqueduto intrincado essa ao fim foi uma das abduções mais fortes, esta idéia colocaria esse possível liquido de forma implícita, ali sem necessidade de literalidade. Também poderia fornecer um ar de estrutura abandonada que me agradava, a maquete de uma ruína.

Um sistema hidráulico por sua vez é também um mapa, é um mapa com uma lógica construtiva; a lógica regulada pela distribuição de um liquido pelo espaço, posso segui-la logicamente ou apenas brincar com ela (tal como o “*Waterfall*” de Escher...), esta idéia me agradou mais e ela foi abduzida da associação da caneleta acoplada à cúpula revirada. A cúpula

revirada, com sua instabilidade natural me obrigava a colocar pés – não queria resolver como o ovo de Colombo, batendo o fundo tornando-o chanfrado. Quando coloquei pé, logo me lembrei o vaso grego com pé, e juntou-se a lógica da água, como uma preciosidade que se recolhe. Mas notei também que se definia um sistema; e uma estrutura que sustenta aquilo que conduz a água. Isto definitivamente me agradou, pois tinha então toda uma retórica para trabalhar, e também já dava um ar dúbio de maquete, de uma pequena construção, e a possibilidade de estudar arranjos e das relações lógicas entre eles. Pareceu-me que então tinha um sistema para jogar.

O chumbo tem determinadas características como matéria, elas que têm de ser respeitadas; ele é facilmente moldável e modelável, mas esta característica o torna também facilmente deformável, alterando sua configuração com facilidade. Para resolver esta questão tenho algumas alternativas, mas elas incidem sobre a condição da forma final: posso usar uma manta mais espessa, posso usar peças menores, ou posso fazer dobras ou aletas estruturantes. Nesse ultimo caso tenho possibilidades com a dobragem, mas isto altera demais a forma final, como se usasse estrutura – cantoneiras – para manter a forma.

A outra possibilidade é modelar, com martelo, através de pequenos toques. Ou seja, uma meia cana tem suas pontas fragilizadas, mas dependendo da configuração não tem problema de reforçar as bordas. Outra coisa que poderia fazer seria imprimir pequenas deformações que estruturariam mais estas partes frágeis, as pontas da meia-cana, o que foi feito. Porém no continuar da ação isto imprime a esta forma certo caráter de osso, tem uma referencia ao engrossamento que ocorre nos pontos de encaixe e de força dos ossos, lembra-me de um fêmur. Não desgostei, pois isto era mais um desdobramento que permitia outro dobramento, a alusão a corpo, que compusesse o panorama de adensamento da peça, mais uma dobra que vai constituir meu sistema, intencional, até ali.

A partir de certo momento comecei então a pensar em uma grelha, como um sistema de irrigação, uma grelha com irregularidades, parti então para a execução. Comecei então a canibalizar as esculturas existentes, comecei pela parte de chumbo do "Fogo no Cliff" (fig.47),

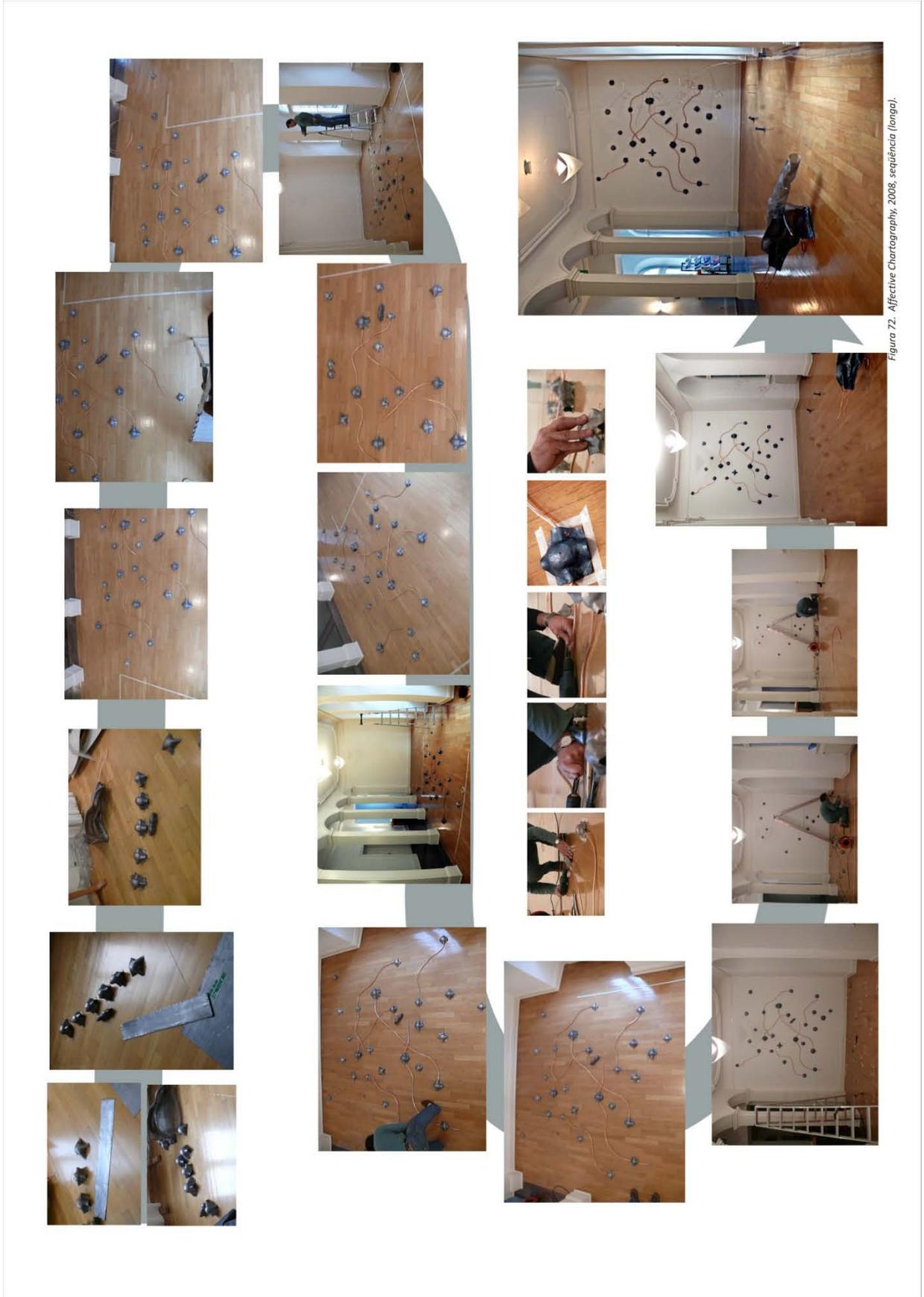


Figura 72. Affective Cartography, 2008. sequência (longa).

(pois há muito tempo já tinha utilizado as redes desse trabalho nos varais), que tinha virado a "Manhood" (fig. 71) que, por sua vez, tinha fornecido as cúpulas iniciais.

Assim cortei fora justamente a quilha do cliff, ela já tinha algo de canaleta e continuei ainda a modelá-la de modo que gerou uma torção com uma das pontas em 'jarro', deixei a pequena torção. Em uma das cúpulas repuxada em excesso cortei o fundo, o que a acomodou melhor no chão (o nível inferior). A grelha como pensado em fazer pressupunha uma regularidade de peças que naquele momento eu não estava interessado. As peças canibalizadas já vêm com tensões anteriores impressas, vem com história, e isto sempre fornece um potencial abdutor, e mesmo esta virgindade dos materiais sempre me incomoda, pois parecem muito anódinos no início e só servem para construir a partir de regularidades, como cilindros, cubos, etc. que não era o caso.

O desenho do projeto se transformou em mais um momento abandonado no fluxo de determinação da peça, e comecei (já tinha número), a fazer pequenas assemblage para teste e prover algo aos olhos, para a indução interpretativa mais geral. É interessante que no chão mesmo os fragmentos recortados para futura modelagem, que já começavam a sugerir associações.

O que começa a se tornar patente nesse caso, em oposição ao "*Affective...*" é que as peças começam a ser totalmente individualizadas, cada peça uma figura por si só, diferente da regra do outro trabalho de repetição. O que o deixa mais sujeito a se constituir de modos diversos, mas mantendo a mesma característica e unidade do trabalho, sempre será a cartografia, apenas adaptada a cada um dos contextos aonde viesse a se constituir.

Retornando, o sentido de grelha fica perdido, pois a irregularidade dos elementos não permite que essa noção apareça. Cada parte já fala por si, assim é melhor colocar todos a dialogar como elementos autônomos e verificar o que acontece. Em certo momento o conjunto me lembrou, pela maneira das peças se distribuírem, uma afinidade com a "Mulher com a Garganta Cortada" (fig. 73) de A. Giacometti.

Ela tinha essa impressão de conjunto, mas ao mesmo tempo eu podia mergulhar nos detalhes: cada nó se desenrolava numa diferente retórica, ou narrativa. Agrada-me quando a peça apresenta esta diversidade poética, compondo situações que a leitura seja tanto no grande como no pequeno.

Nesse momento ele adquiriu o nome de “Giacomettiman” devido à associação feita. A peça era toda resolvida dentro do esquema de um mesmo plano, o que reforçava a impressão de figura deitada, daí o “Giacomettiman”(fig. 75), já que tinha uma distribuição que se assemelhava muito a uma figura com cabeça, tronco e membros.



Figura 73. A. Giacometti, “Woman with Her Throat Cut”, 1932.

Assim a reação foi começar a criar uma segunda camada, sobreposta à primeira, e aonde complexificava um pouco mais o sistema de distribuição de líquidos anterior, com construções e tubo de cobre que possibilitava a passagem por sobre a outra camada, estabelecendo a gravidade como força distribuidora. O fechar-se sobre si mesmo. Daí que veio



Figura 74. Giacomettiman, 2008, sequência.

enfim o “Alambique” (fig. 75).

Na articulação tridimensional do proposto sistema de distribuição de líquidos, com as suas diversas instancias de tratamento, o trabalho se dobra sobre si mesmo em um bloco de base triangular, fechado como um sistema fechado de irrigação. Um pouco maquete, pela escala e pela lógica de articulação das partes e por diferentes abduções interpretativas: o aqueduto, a montanha-russa, mas ao mesmo tempo, pela densidade e distribuição fechada na planta triangular também um pouco objeto, um totem.

### 3. Propostas

*I'm trying to figure out why I started calling myself a sculptor. At one point, I used to say I just made three-dimensional things. Then, they would ask, "Oh, like what?" Then, I would have to start explaining everything. So I thought it was easier to just say, "I'm a sculptor." Now they ask, "Oh, what medium? Do you cut, or mold, or carve?" I'm still stuck in the same situation of having to explain. Maybe sculpture is only there in the sense of a word. It's useful and useless at the same time. It means nothing. Barry Le Va by Saul Ostrow, BOMB 60/Summer 1997.*

Em minha definição, a forma-forte pode ser vista como algo que faz com que o objeto retorne ao observador uma gama maior de perguntas do que ele venha a fazer. O objeto, desse modo, interroga, mas continuamente atrai o olho, e ao mesmo tempo continuamente recua, não oferecendo vitória; a cada nova demanda há outra resposta e, com ela, uma nova pergunta. Esse objeto que busco tem de ter essa característica de abismo, que ofereça, a cada movimento do observador, a percepção de uma situação diferente do objeto.

Esse objeto, que deve apresentar uma abertura de leitura e interpretação, não pode ser obtido por um jogo intencional, estudado e explorado previamente. A obtenção desse objeto, ou seja, o estudo e a determinação dos procedimentos que possam levar a essa condição, demanda um processo de trabalho que tem de fornecer esse excedente de sentido.

Não é uma questão de esconder, no trabalho, algo que eu sei e que não quero que o observador saiba; a questão é mais ligada ao fato de eu não ter de saber nada definido previamente e descobrir algumas coisas parcialmente, ou apenas farejá-las, ao longo da constituição do trabalho, buscando uma incomensurabilidade.

Vou estudar uma forma de procedimento na obtenção do trabalho que, por meio da acumulação, da transformação, foi ao longo do tempo propiciando o aparecimento de algumas formas de visões. Essas visões, que no curso desse procedimento foram colocadas para trabalhar, foram articuladas com as diversas condições presentes no trabalho em um dado momento. Foi um procedimento que permitiu a exploração extensiva dos sentidos e das

possibilidades no trabalho em andamento, e muito desse processo se apoiou em intuição, como chave de resolução e de tomada de decisão.

#### 4.1 O processo contínuo, o estranhamento e o emergente

*"Well, I don't make drawings seldom. I do what I need to do, Tom, and sometimes I think I'm stronger and there are more possibilities open for invention if I don't use the sketch. I draw a lot to increase my mind or my vision, but when I work, I tried to let the work make its own vision – while I keep a history of knowing behind it."<sup>55</sup>*

Em meu processo escultórico os procedimentos desenvolvidos dão condição para uma abordagem que vai espiralar em direção à solução do trabalho (caso seja possível considerar o trabalho como indo a uma conclusão definida). De acordo com essa solução, o trabalho continuamente recebe uma acumulação de camadas de sentido, por meio da fabulação interpretativa e da articulação com os sentidos pré-existentes.

Esse é o método, conforme identificado na seção em que trato das características da produção escultórica, que me permitiu articular continuamente os fazeres desenvolvidos na minha prática escultórica, de modo a permitir a inserção do emergente (buscado por meio da abdução na forma de visões, imagens, sentidos etc.) dentro do trabalho. Na inclusão desse pulso emergente, o trabalho tem de ser submetido a um jogo<sup>56</sup> articulatório, pois não é visto como algo intocável e final. Esse emergente abduzido faz com que o trabalho sofra um processo de articulação formal e interpretativa, gerando, por causa disso, uma deriva em relação às intenções iniciais. O método que pode permitir isso é sempre um método heurístico.

Esse processo deve permitir um controle compartilhado<sup>57</sup> (não é uma trilha fixa, um percurso rígido, mas um *zigzag* em descida pela encosta da montanha. Ou seja, ao identificar uma situação emergente (uma abdução) possível de ser composta no trabalho, o processo

---

<sup>55</sup> David Smith em entrevista com Thomas Hess (MERKERT, 1986: 1665)

<sup>56</sup> "The rules of the game here are not something to play by. They're something to play with." (VARNEDOE, 1990: 9)

<sup>57</sup> O uso do termo controle compartilhado é uma metáfora para indicar uma maneira de construção compartilhada com o trabalho, "ouvindo o trabalho", com os acidentes e abduções encontradas no processo de obtenção.

deve permitir agir no sentido de trazer essa emergência para o trabalho. Uma vez incorporada essa emergência no trabalho o processo deve, então, permitir que se observe o resultado das ações aplicadas na matéria durante essa articulação e que se avalie o impacto das novas direções na constituição do trabalho. Finalmente, o processo deve permitir que se passe a associar e interpretar aquilo ali presente como um estado normal, derivado, e que, a partir daí, se reinicie o processo na prospecção do novo.

Esse método<sup>58</sup> busca incentivar o olhar estranhado no processo de constituição do trabalho, olhar que inclui a observação do impacto que o emergente tem sobre o trabalho em andamento. Ele também investiga o que se encontra no objeto em construção, não verificando ideias pré-existentes (se estão já lá, se estão evidentes...), mas sim observando, naquilo que aparece, o que é novo (de que não me dei conta) e que pode vir a ser admitido no trabalho.

A previsibilidade trazida pela aferição (esperar apenas o planejado) elimina o olhar curioso e apara o estranhamento que pode levar a um novo sentido no trabalho. O olhar curioso e o estranhamento são procedimentos que podem funcionar como uma antena que capta continuamente as imagens fugidias, as impressões, os fragmentos de pensamentos. Esses procedimentos podem por meio do processo de obtenção que venho desenvolvendo (materiais+procedimentos), coligir e articular as visões emergentes (fabulações), no sentido de criar imagens e objetos potencialmente densos.

Esses procedimentos visam à prática. Ou seja, eles não são entendimentos meus de como se possa processar a percepção ou a leitura dos trabalhos para um observador qualquer: eles estão ligados diretamente aos meus processos de fabulação do trabalho, e é dessa forma que são apresentados aqui. Como fabulações, esses procedimentos tentam dar conta de como se desenvolvem meus processos interpretativos e de quais artifícios eu utilizo para chegar a meus resultados.

Essa liberalização do processo via o emergente (na obtenção do trabalho), oriundo do

---

<sup>58</sup> "The end result of any work is the result of the methods" Mark di Suvero, Sculpture June 2005 Vol.24 No.5

estranhamento e da abdução, leva a situações em que o trabalho pode começar mesmo sem imagem alguma que sirva de direcionamento. Afinal, após um tempo, as hipóteses começam a surgir em função da operação, da observação e da análise do que emerge. O embate entre as ideias recém aparecidas no processo de abdução e a forma que surge da operação e da manipulação constitui-se em uma forma de abertura ao não pensado, ‘para ver que peixe caiu na rede’<sup>59</sup> (De KOONING, 1994; 86).

Posso até manter uma ideia-guia como passo inicial do processo de obtenção; porém, para se manter a dialética do funcionamento do meu processo de obtenção escultórica, que busca a forma-forte e o rompimento do vínculo com a imagem inicial, o processo tem de ser estendido (para ser posto em xeque), permanecendo então irresoluto por tempo mais longo. Ou, ainda, mesmo que aparentemente resolvido, o trabalho deve ser deixado em aberto (em busca do contraditório litigioso), para um retorno posterior mais liberado de visões internas e mais voltado para uma análise do que se tem diante dos olhos na determinação interpretativa das direções colocadas pelo próprio trabalho e por seu processo de construção.

Ao verificar como se processa a questão da abdução, posso ligá-la a toda uma série de procedimentos que, vindos do estranhamento do trabalho, buscam promover o fornecimento de outras direções interpretativas possíveis, em um determinado momento. Não é necessário que essas outras direções interpretativas pré-existam na minha mente; elas vão ocorrer por interação com a produção nascente estranhada.

A abdução é entendida então como um processo de descoberta operado por um conjunto de estratégias que buscam causar o deslocamento, ou a quebra, do quadro de referência estabelecido para o trabalho em andamento, de modo a gerar um sentimento de estranheza: o olho reinterpreta o que está vendo à luz do contexto, e a alteração do contexto prévio do trabalho força esta estranheza e busca a uma readequação. Trata-se da forma de criar contextos estabilizados (são as fabulações) que vão gerar contextos interpretativos

---

<sup>59</sup> Elaine de Kooning cita Josef Albers em seu artigo “*Albers paints a picture*”, em que ele se refere a esse procedimento como “*to see what fish are in the net*”.

particulares; cada contexto ou quadro cria um sentido para o trabalho em andamento.

Portanto, a abdução implica uma dinâmica de criar em quadros. Esses quadros são fabulações, como exercício ou artifício (para posterior ruptura), para ali inserir o trabalho (de onde ver o trabalho sob esse contexto). Após a sistematização de inserção, por meio do enquadramento, vem a ruptura desses quadros por alteração<sup>60</sup> ou deslocamento para outro enquadramento<sup>61</sup>. O objetivo é obter uma quebra no quadro interpretativo que gerou uma previsão e estabilidade da cena, desse modo obtendo um estranhamento ou abdução. A quebra ou ruptura permite uma perspectiva diferente de interpretação do objeto, e, portanto, indica diferentes direções a seguir no trabalho.

Cada momento do desenvolvimento do trabalho se caracteriza por uma identificação/interpretação que sempre propõe, acoplados, um futuro e um passado. Cada passado determina a previsão de como vemos os objetos, e de onde os vemos também. Alterar a percepção do objeto, sua identificação/interpretação, pode imediatamente causar uma abdução, que pode levar a alterações de futuros para o trabalho.

Para isso converge a questão dos limites de identificação, como coloca Viktor Chklovsky (AZEVEDO, 1970: 45) quando fala sobre o fato de que uma das funções da arte não é apresentar o mundo de uma forma inteligível, mas sim fazer esse mundo mais alienígena, mais resistente aos métodos familiares de entendimento. Daí a busca pelo estranhamento (por meio de procedimentos e estratégias). Essa busca permite que possamos, ainda segundo Chklovski (AZEVEDO, 1970: 42), prestar atenção em nossos próprios processos de percepção,

---

<sup>60</sup> Quando considero a “Cartografia Afetiva” como sendo uma paisagem, a parede se torna um plano horizontal e o trabalho adquire características de uma paisagem ou de uma maquete, com todas as questões perceptivas que comentei no “As Galinhas”. Quando o considero (enquadro) como um diagrama, o reforço é de seu caráter simbólico, as conexões e significações se transformam a partir deste ponto de vista, e a parede volta a ser parede vertical. O alternar entre diferentes enquadramentos pode gerar estranhamento e abduções para cada caso.

<sup>61</sup> Quando, no desenvolvimento de uma escultura, eu alterno trabalhar no chão, na parede ou em suspensão, em cada um desses casos a coisa em andamento se propõe de forma diversa. Em cada um deles o trabalho inclusive se mostra em ângulos diferentes, permitindo associações com imagens e objetos diferentes e propondo interpretações diversas em cada um deles, que depois serão ou não incluídas no trabalho adicionando mais um vetor para a deriva resultante.

tornando-nos mais conscientes da fresta que existe entre o mundo possível e os limites impostos por nossas habituais expectativas.

Os processos de abdução e fabulação, ao pressupor uma relação entre diversos quadros interpretativos, remetem à ideia de Breton de aproximação entre realidades distantes. Segundo Breton citando Pierre Reverdy no seu Manifesto Surrealista (BRETON, 1969: 42), quanto mais a relação obtida pela justaposição de duas realidades é distante, porém “correta”, mais forte a imagem será, maior será seu poder emocional e poético<sup>62</sup>. No catálogo para uma exposição de Max Ernst<sup>63</sup> (POLING, 1996: 21), o mesmo Breton comenta acerca da maravilhosa capacidade de ligar duas realidades totalmente separadas e, ao colocá-las juntas, obter uma faísca com seu contato. Essa convivência entre (duas ou mais) realidades confrontantes, pertencentes a quadros de referência distantes entre si, é também parte fundamental de meu processo. Em meu trabalho, a junção de realidades diversas é trazida por meio das noções de fabulação (ou desdobramento), construídas sobre as possibilidades permitidas pelos materiais escolhidos e pela metodologia de trabalho adotada (heurística).

Porém, minhas afinidades com essas assertivas de Breton terminam aqui, pois não posso permitir que essa relação entre as realidades diversas ocorra sem minha interferência, meu julgamento e meu direcionamento. Penso ao contrário: não sou um instrumento de transcrição das imagens<sup>64</sup> que por ventura venham a me assaltar. Não posso me dar ao luxo de deixar intocado justamente o fulcro de meu trabalho: os litígios que nele instauro.

---

<sup>62</sup> "A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos distantes. Quanto mais as relações das duas realidades aproximadas forem longínquas e corretas, mais a imagem será forte – mais poder emotivo e realidade poética ela terá...." A. Breton no Manifesto Surrealista citando Pierre Reverdy, pg. 42 (BRETON, André, Manifestos do Surrealismo, Moraes Editores, Rio de Janeiro, 1969).

<sup>63</sup> *"the marvelous faculty of attaining two widely separated realities...; of bringing them together and drawing a spark from their contact; of gathering within the reach of our senses abstract figures endowed with the same intensities, the same relief, as other figures; and disorienting us... by depriving us of a frame of reference."* Clark Poling citando A. Breton no catálogo da exposição de Max Ernst em maio 1921.

<sup>64</sup> "Mas nós, que não nos entregamos a qualquer trabalho de filtragem, que nas nossas obras nos fizemos os surdos receptáculos de tantos ecos, as modestas *máquinas registradoras* que não se hipnotizam com o desenho que traçam, nós servimos talvez a uma causa mais nobre ainda." (BRETON, 1969: 49).

O que para André Breton era o patamar que deveria ser atingido para a fruição do observador – a noção complexa que advém do acostamento de realidades díspares como força expressiva do trabalho – para mim é ponto de partida para o processo de deriva, é a minha condição inicial de prospecção. O que me interessa é como essa relação entre realidades díspares vai contribuir para a constituição da condição da encruzilhada. Em meu trabalho, o estabelecimento de uma relação entre realidades díspares representa a instância no processo de obtenção que pode ampliar o potencial interpretativo do trabalho pela articulação entre essas realidades díspares em uma deriva resultante.

Essa decisão a partir de um leque de escolhas não é um processo de opção entre uma direção ou outra, mas sim a construção de uma via de meio que articula as várias possibilidades em uma resultante: é da encruzilhada que sai a resultante que leva à deriva. O processo de constituição do emergente, obtido pelo estranhamento, tem de ser seguido por um procedimento estudado de escolha até a resultante, que leva à deriva. Dessa forma, o trabalho não é a representação, por exemplo, nem de um dinossauro, nem de um mapa de metrô (fig. 59), nem de uma onda, nem da borda de uma mata (fig. 38), pois ambas as vertentes interpretativas coexistem (em minha idéia) e assim geram essa terceira, que é variável.

Não há interesse meu em que esse estado contraditório seja a condição final do trabalho sem uma articulação. É necessário identificar, em minha visão, como no exemplo da (fig. 38), o quanto de mata nativa ou quanto de onda que quebra em uma praia são decisões minhas em função de uma carga poética identificada nessa situação híbrida e intermediária. Eu trabalho mais com a alusão – e daí um sentido de ambiguidade que a condição litigiosa articulada deve prover no trabalho – e menos com a simples contradição (como no " encontro casual de uma máquina de costura com um guarda-chuva numa mesa de dissecar

cadáveres”<sup>65</sup>).

Em meu caso, não busco o inusitado<sup>66</sup>; a condição final de meu trabalho vem por meio da negociação, do estudo e da articulação dessas diversas visões. Portanto, nesse estágio do processo de obtenção, é essencial a consciência das opções que levarão à condição final do trabalho. O emergente é uma forma de visão exploratória, uma investigação mais aberta da rede de ramificações possíveis que cerca o trabalho em desenvolvimento. Em meu fazer, que é baseado nessa tentativa de trabalhar com a emergência de situações não imaginadas, mais uma vez é importante ter uma relação estreita com a técnica (derivar a partir dessa forma de operação) e com as possibilidades e os recursos permitidos pelos materiais.

O emergente, que é obtido por um conjunto de estratégias e dispositivos de estranhamento, é fruto dos procedimentos abduativos<sup>67</sup>, não a partir do meu inconsciente, mas a partir de alterações de contexto. O olho acoplado a contextos pregnantes pode gerar novas leituras, cada vez mais próximas do consciente. A opção por uma ou outra saída se faz a partir da racionalização, da análise da resultante das diversas fabulações colocadas em litígio. Essa análise, ao construir a fabulação resultante, empurra o trabalho para a vizinhança da condição da forma-forte.

Com o andamento dessa pesquisa, noto que fui me tornando progressivamente mais atento às fabulações, e isso se traduziu em um registro escrito do que formulo cotidianamente em termos desses fluxos mentais. Dentre minhas fabulações, observo que existem algumas que são recorrentes, ou seja, em meio às quais eu continuamente me descubro: separando

---

<sup>65</sup> *“et surtout, comme la rencontre fortuite sur une table de dissection d’une machine à coudre et d’un parapluie!”* Chant VI, Les Chants de Maldoror, Comte de Lautrémont. Disponível em <<http://www.gutenberg.org/files/12005/12005-8.txt>>, acessado em 12/05/2009.

<sup>66</sup> *“The emotion of the never seen...”* André Breton citado por Poling (POLING, 1996: 15).

<sup>67</sup> *“A central basis for abduction is the claim that discovery is not about pure chance, but there are and must be some things which both constrain and instigate the search for new ideas.”* PAAVOLA, Sami. *“On the Origin of Ideas: An Abductivist Approach to Discovery”*, *Philosophical Studies from the University of Helsinki*, acessado em 20/06/2006, disponível em <<http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/filos/vk/paavola/ontheori.pdf>>, pg. 73.̲

partes, individuando, por meio de nomeações<sup>68</sup>, denominações<sup>69</sup>, categorias<sup>70</sup>, etc. Há uma constância nesses exercícios de separação e união por meio da invenção de categorias, classes, famílias<sup>71</sup> etc.

Ao observar essa minha insistência, durante as fabulações, nesses processos de classificação, lembra de Lévi-Strauss (1989: 31), que busca demonstrar que o ato de classificar, categorizar, é também uma forma incipiente de fazer ciência; lembro também do comentário de Chklovsky (AZEVEDO, 1970: 45) a respeito do sentido de *ostranenie*<sup>72</sup>, estranhamento, termo que é algumas vezes traduzido por desfamiliarizar<sup>73</sup> (aqui, nesse momento, me interessa fazer uso justamente dessa tradução). Então, minha insistência nos processos de classificação durante as fabulações tem a ver com a noção de classificação de Lévi-Strauss (1989) e com a noção de desfamiliarização de Chklovsky da seguinte forma: algo novo (produto da fabulação)

---

<sup>68</sup> Identificar como mata, como onda, como um dinossauro, cabeça de touro, homem do Giacometti, etc. “antes de ser o índice de um conceito, primeiramente ela é um acontecimento que se apossa de meu corpo, e suas ações sobre meu corpo circunscrevem a zona de significação à qual se reporta.” (MERLEAU-PONTY, 1999: 316)

<sup>69</sup> Inventando nomes provisórios, temporários apenas para prover enquadramentos, “As palavras têm uma fisionomia porque nós temos em relação a elas, assim como em relação a cada pessoa, uma certa conduta que aparece de um só golpe a partir do momento que em que elas são dadas.” (MERLEAU-PONTY, 1999: 316)

<sup>70</sup> Por exemplo, dividindo em categorias como totem, paisagem, instalação ou até mesmo como constelação, em que cada uma propõe uma orientação minha frente ao trabalho.

<sup>71</sup> Ao longo de minha acumulação de experiência, a observação do *pool* de esculturas geradas nestes anos todos me levou à identificação da existência de certas categorias recorrentes em minha produção. Elas não são estáticas, e também vêm crescendo em tipos ao longo destes anos. Tenho um hábito de buscar similaridades ou afinidades entre grupos de coisas ou objetos ou eventos etc. Esse hábito corresponde também a uma forma de procedimento inicial de análise: reunir todas as coisas que buscarei observar dispondo-as de forma a ter uma visão do grupo todo. Trata-se de uma forma de apreciação que, provavelmente, tem inicialmente uma base da análise formal. Esse procedimento é o ponto de partida em minha análise. Ao dispor as imagens de minha produção, identifico que elas recaem em determinados agrupamentos que são compostos por características comuns; essas características podem ser formais, de ocupação espacial, de proposição de fruição específica para o observador etc., *é também um exercício de estruturação-desconstrução-reconstrução, como relata Elaine de Kooning acerca do processo de Hans Hoffmann. (De KOONING, 1994: 72)*

<sup>72</sup> MIALI, David S., KUIKEN, Don. Foregrounding, Defamiliarization, and Affect Response to Literary Stories disponível em <http://www.ualberta.ca/~dmiall/reading/foregrd.htm>

<sup>73</sup> “o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já ‘passado’ não importa para a arte.” De certo modo o que ele busca enfatizar é que o que é enquadrado é passado, e, portanto deixa de ser arte, pois o objetivo da arte “é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento”. A Arte como Procedimento, pg. 45 in (AZEVEDO, Dionísio de A., Teoria da Literatura, Formalistas Russos. Porto Alegre, Ed. Globo, 1970).

inicialmente não se apresenta como algo reconhecido ou classificado, mas como algo que pode vir a ser transformado em familiar, íntimo, ao ser enquadrado; uma vez enquadrado, esse algo pode então outra vez ser estranhado, e então desfamiliarizado.

Trabalhar um objeto a partir da perspectiva de que aos meus olhos ele se comporte como, por exemplo, uma paisagem ou um templo<sup>74</sup>, a partir de determinado ponto no fluxo do andamento, apresenta diferentes possibilidades interpretativas (Templobrasão, fig.46). E, nesse sentido, o título que darei a esse objeto pode forçar essa sensação de deslocamento ou estranhamento. Se considero o objeto como uma paisagem, imediatamente os futuros (e passados) se alteram e vejo (intuo nessa fresta) as diferentes possibilidades fabulatórias a serem consideradas, uma vez que essa minha visão do objeto seja assumida como condição de verdade.

O enquadramento é uma classificação, uma categorização, uma separação, uma tipificação. O estranhamento parte de um enquadramento, pois, quando o enquadramento é rompido, gera, na troca de quadro, o conseqüente estranhamento. Em certos casos a mera atribuição de pertencimento de um trabalho a outra família, além daquela à qual o considero como pertencente, já produz uma estranheza ao olhar, de modo que o objeto nascente pode gerar uma fresta, a visão das possibilidades escondidas pela familiaridade.

Enquadrar para romper e colocar em outro enquadramento, esta é a dinâmica do deslocamento, do estranhamento. Enquadrar, desenquadrar, re-enquadrar: a paralaxe gera assim a estranheza. Por estar intimamente ligada ao observador, a paralaxe<sup>75</sup> é uma função de contexto e não um atributo da forma ou do espaço. A impressão de deslocamento que é gerada pela paralaxe é função de uma expectativa frustrada; eu necessito criar um quadro ou contexto, estabelecer algo, para depois romper com isso ao re-situá-lo. Esta é a maneira de ver de fora do trilho que me conduz.

---

<sup>74</sup> Algumas vezes vejo algo dentro do trabalho em desenvolvimento, como uma ilha ancorada ali, incrustada, e isso pode ter um impacto mutante no futuro daquele trabalho.

<sup>75</sup> deslocamento aparente de um objeto sobre um fundo distante quando se muda o ponto de observação.

Esse rompimento do enquadramento tem a ver, como já explicado, com os títulos de trabalhos. Afinal, nomear também é uma forma de enquadrar/desenquadrar, assim como identificar categorias, níveis e classes em objetos. Como comenta Arthur Danto (2005: 156), esse enquadramento/desenquadramento não altera as características intrínsecas do objeto<sup>76</sup>, mas altera a maneira como me relaciono com o objeto. Essa turbulência, esse ruído provocado pelo re-enquadramento me permite uma fresta de desacomodação. A partir dessa fresta, no afã de re-enquadrar, observar ou detectar diferenças que estavam ali escondidas, acabo visualizando desdobramentos e desenvolvimentos futuros não imaginados anteriormente, outro re-enquadramento.

---

<sup>76</sup> Ele comenta a diferença que pode haver em relação ao conhecimento do objeto: ao conhecermos ou identificarmos um determinado objeto como uma obra de arte, ou seja, como oposto a um objeto comum, alteramos a percepção que temos dele.

## 4.2 A interpretatividade como guia

*“...for me the great involvement is for a purpose – to arrive at an end – not that much of a thing in itself... I am interested in finding out through working on the piece some of the potencial and not the preconceived... As you work, the piece itself can define or redefine the next step, or the next step combined with some vague idea... I want to allow myself to get involved in what is happening and what can happen and be completely free to let that go and change...” Eva Hesse entrevistada por Cindy Nemser (ARMSTRONG, 1990: 196)*

A noção de presságio de Pareyson (1993)<sup>77</sup> – de que o artista não é espectador da própria obra, mas sim tem expectativas e esperanças sobre ela – sinaliza a existência na consciência do artista de dimensões que estão encobertas, que são intuídas e que podem vir a ser acessadas em seu processo de distanciamento e análise da obra em andamento<sup>78</sup>.

L. Pareyson (1993) e também D. Bohm (2008) apontam, no processo de criação, para a existência de uma ordem implicada<sup>79</sup>. Segundo Bohm, essa ordem implicada do trabalho conteria aquilo que se encontra ali aninhado, mas que não está ou não foi expresso, em uma forma de dimensões escondidas (as diversas leituras possíveis do trabalho). A passagem para a *ordem explicada* se dá por meio de um processo interpretativo em que essas dimensões são separadas, desdobradas e tornadas presentes, explicadas ou explicitadas, segundo desígnios do interpretante.

---

<sup>77</sup> “Afirmar que o artista é, no fundo, apenas um espectador da própria obra... significa não captar a natureza do processo artístico que opera,..., o presságio da obra, a esperança do sucesso a expectativa do descobrimento.” PAREYSON (1993: 71)

<sup>78</sup> Não é uma estratégia que Richard Serra use, mas, ao comentar com Peter Einsenman (WOOD, HULKS, POTTS, 2007: 345) acerca de um texto escrito para Artforum, ele coloca: “...we stated that the ‘viewer’ is a fiction. Basically this is my response to my sculpture.” Ou seja, ao considerar o trabalho e suas interpretações, ele comenta que o que interessa em seu caso é sua leitura, mesmo porque não considera que exista uma audiência ampla que venha ser considerada por ele.

<sup>79</sup> “... if you look at the mathematics of the quantum theory it describes a... movement of the waves that unfold and enfold throughout the whole space. You could therefore say that everything is enfold in this whole, or even in each part, and that it then unfolds. I call this implicated order, the enfolded order, and this unfolds into an explicated order. The implicated is the enfolded order. It unfolds into the explicate order, in which everything is separated.” (BOHM, 2008: 129)

A ordem explicada ou explicitada é a janela, o recorte, o acessível pela consciência. Para Bohm (2008), o ato de criação do artista, ou seja, o ato de gerar, é uma ação de dobramento (*enfold*). Assim, nesse sentido, o artista cria mundos ao dobrar (*enfolding*) coisas. O ato de desvelar, desdobrar o que está escondido pela fabulação (principalmente intuitiva) do processo de criação, é feito pela interpretação; é ela que gera mundos na ação de fabular. Aquilo que estava dobrado, ao ser desdobrado (*unfolding*) pelo fruidor, revela muito mais coisas do que o ato ou a intenção original do autor pretendeu. Essas coisas a mais, reveladas pelo desdobramento, são todas as outras coisas implicadas ou implícitas que estão potencialmente contidas nesses mundos<sup>80</sup> e que vão dobradas (embrulhadas) junto quando concebemos algo. Elas estão ali no objeto e podem ou não estar na cabeça de quem o vê; podem ser coisas indicadas pelo objeto ou outras coisas de que nem suspeitamos.

O dobramento – o fabular, o embrulhar, abraçar, envolver com os braços (*enfold*) – dobra (arrasta para dentro) muito mais coisas do que conscientemente pensamos ao fazer; afinal, dobramos não apenas aquilo que nós imaginamos nem apenas aquilo que pensamos que outros possam vir a imaginar. No trabalho, podemos ter mais ou menos consciência e mais ou menos ação consequente sobre a criação de mundo ali implicada, mas ele vai nos ultrapassar sempre, pois a sua existência depende do *unfold* (desdobrar, expandir, revelar).

O dobramento ou fabulação não deve ser entendido como um processo criptográfico em que o autor ‘esconde’ algo no trabalho e a função do fruidor é a de sherlockianamente descobrir, por meio dos indícios, o que o autor escondeu ali. Ainda que esse processo criptográfico seja interessante, principalmente para quem gosta de novelas policiais, como Barry Le Va, isso pode reduzir o trabalho a uma brincadeira de esconde-esconde, achatando as dimensões que o autor coloca no trabalho, muitas sem seu prévio conhecimento.

O processo de fruição do trabalho artístico é uma relação mediada entre autor e fruidor pelo artefato intermediário, o objeto artístico. Esse processo não se resume a uma ponte entre

---

<sup>80</sup> Os mundos criados pelo artista ao fabular ou os mundos gerados pelo observador ao interpretar e desdobrar.

duas margens; não se trata de uma relação de subserviência, apenas transportando do autor um determinado conteúdo – suas ideias e visões – para um passivo depositário, o fruidor. Nesse ponto de vista, não apenas o autor perfaz sua ação criativa, mas também o fruidor tem possibilidade de uma dimensão de criação sobre o mesmo objeto, colocando-se como outro autor no seu processo de reconstrução do trabalho. Assim, essa relação triangular se estabelece como uma forma de parceria que se centra sobre o objeto de contato entre autor e fruidor, o objeto artístico.

A interpretatividade é elemento fundamental nesse processo de fruição, como uma importante instância da ação em arte. A interpretatividade no processo de fruição, a meu ver, é facilitada ou propiciada pela obtenção da forma-forte como forma ambígua e aberta (litigiosa), sugerindo associações. A forma-forte procura induzir o observador a uma participação ativa ao explorar as possibilidades interpretativas do trabalho a partir das associações feitas.

Para obter a forma-forte e assim facilitar a interpretatividade, preciso pensar o trabalho como tendo uma dimensão múltipla, escondendo-se e, ao mesmo tempo, mostrando-se; preciso, portanto, buscar a construção dessa condição de forma-forte no trabalho, por meio do uso dos desdobramentos e fabulações. Esses desdobramentos e fabulações podem ser gerados por procedimentos heurísticos, por estratégias abduativas, que vão dirigir a busca da convergência entre **o quê** – sobre o que gira o trabalho enfim – e **o como** – como os conteúdos são articulados em uma totalidade formal coesa.

Segundo meu ponto de vista, para obter a forma-forte, é preciso evitar o predomínio de uma ideia única, e, para tanto, em meu caso, evitar um planejamento de longo curso, pois esse vai tender a uma monossemia. É necessário, então, estender o tempo de gestação do trabalho e transformar o processo de construção em um fluxo composto por ciclos sucessivos, que vão permitir a erosão da ideia monolítica e propiciar os contínuos entroncamentos (ou mesmo

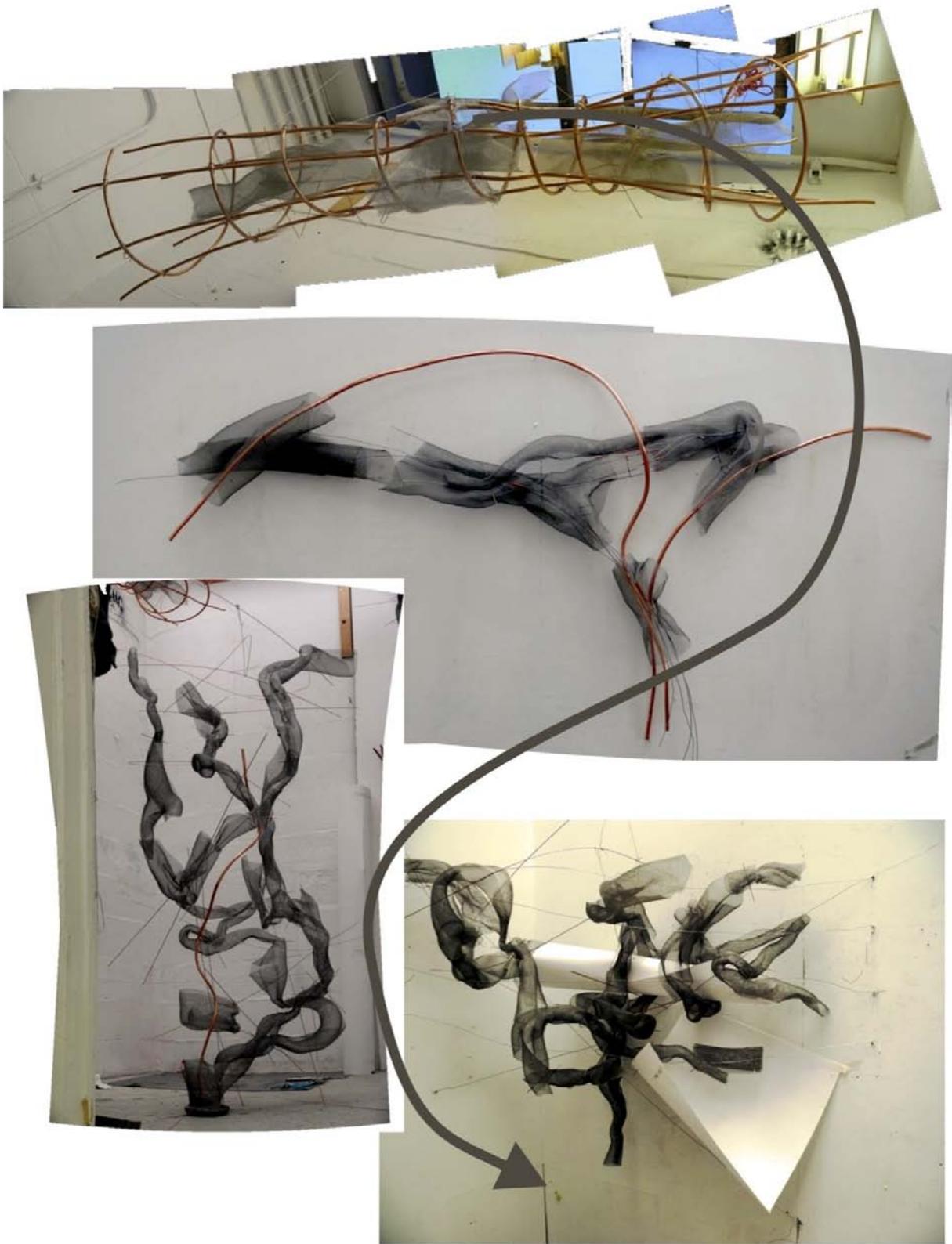


Figura 75. Fluxo direto de um trabalho a outro nos varais.

levar de um trabalho a outro, como no Troncográfico → Dinomapa → Arbusto Ardente → Varal (fig. 75).

O que chamo de entroncamento é a condição de obtenção, no andamento do trabalho, de onde são vistas outras possibilidades presentes, contemporânea e potencialmente, no mesmo trabalho. Esta é, segundo meu ponto de vista, a condição ideal de condução do processo de obtenção escultórica: a possibilidade de conseguir a permanência da obtenção nesse fio da navalha, equilibrando as diversas fabulações em uma forma-forte. É condição fundamental do processo de obtenção escultórica manter-se em uma forma de equilíbrio instável, quase um malabarismo.

A partir daí é que o processo de obtenção se constitui como um fluxo interpretativo. O termo fluxo tem um sentido de linearidade; mas nesse estudo, esse termo tem de ser entendido em um sentido multidirecional, arbustiforme<sup>81</sup> (mais uma vez volta a metáfora do rizoma), que se espraia em todas as direções. A noção de fluxo não pode ficar restrita a um mero movimento de A→B.

As interpretações não são importantes em si (uma mais que a outra); o desembrulhar, o abrir o trabalho, o desdobramento tem a ver com a maneira especial como cada um desempenha criativa e ativamente seu papel de fruidor. O importante nas interpretações é a sua função, ou seja, se elas servem à discussão, se nos levam a um compartilhamento, não apenas na relação do trabalho com o fruidor, mas, em última instância, na relação do autor

---

<sup>81</sup> Gould comenta que a evolução humana é encarada frequentemente como uma evolução linear, de uma espécie inferior para uma superior, de uma menos complexa para uma mais complexa. O autor, no entanto, tem uma visão alternativa chamada por ele de “poda de arbusto”. Em suma, a visão da evolução linear se auto-explica, enquanto a visão da poda de arbusto quer dizer que essa evolução se dá de tantas formas possíveis que essas formas virão a competir entre si, em um ponto em que convirjam, competindo individualmente por sobreviver. Em seu artigo, Gould (1998) chama esses dois modos de pensamento de “arbustiforme” e “linear”: “... e fomos enganados por nosso péssimo hábito de fazer generalizações com base em um presente transitório e contingente.” (GOULD, 2003: 249) Encarando o processo de obtenção como fluxos, é possível potencializar e investigar as possibilidades expressivas presentes em um determinado momento do processo de criação escultórica. Isso implica também conceber o trabalho não como a realização de uma ideia, mas como um processo de investigação das possibilidades presentes. Essa noção de fluxo vai convergir também com a questão do litígio e de como esse litígio, pode levar a infinitas possibilidades de realização, e não a apenas uma. Daí também minha ênfase no processo, e não na realização direta.

com o fruidor.

Assim, o trabalho artístico põe o autor e o fruidor em relação por meio da conversa e da interação, sem que alguém tenha necessariamente de ter razão, estar certo ou vencer a discussão. Trata-se de se pôr de acordo, conversar ou discorrer. Assim, o litígio colocado no trabalho retorna à sua condição de reunião, conforme a definição etimológica do termo litígio mencionada por Heidegger. O litígio, por meio do trabalho, nos congrega para nos pormos de acordo.

Ao se estabelecer essa relação entre o autor e o fruidor, parte da responsabilidade é do objeto, pois ele é o espelho no qual nos olhamos. Nesse sentido, a forma-forte é bem sucedida quando nos atrai (atrai, pois nos leva ao abismo...) para si e nos põe em contato por meio da conversa. É por isso que a materialidade conta: o trabalho é o cresol que congrega e transforma, é o lugar geométrico das várias dobras latentes que têm de nos atrair.

#### **4.2.1 O Prisma da Interpretatividade**

É sempre a partir de um ponto de vista determinado que eu descortino o mundo. Esse ponto de vista é minha via particular de abordar as questões da produção. Ao mesmo tempo, sempre me encontro limitado, amarrado por essa forma de encarar o trabalho. É justamente aquela ideia, a que me leva até aquele ponto ali, onde se encontra o trabalho em um determinado momento, que limita e constrange minha busca por uma condição de forma-forte.

Devido à minha construção pessoal de processo criativo, a imagem-guia sempre foi muito forte em meu processo; essa predominância da ideia-forte foi resultado de uma

construção intuitiva de minha abordagem<sup>82</sup>. É por meio do artifício do ver o que o trabalho me responde que procuro obter certa inocência (ou alteridade) no olhar. Procuro um modo de olhar como aquele que temos quando vemos o trabalho de outra pessoa e exclamamos "Ora, como não tinha pensado nisto antes?!". Esta é a condição que prove o sentimento de deslocamento necessário para romper o ciclo do imaginário que impulsiona meu processo, mas que também o constrange e dirige.

São esses momentos de deslocamento, com a visão do trabalho distanciada, que me permitem aceder ao lugar de observação estranhada do trabalho, o entroncamento. Uma vez ali, nessa condição, consigo visualizar o trabalho, naquele instante do processo de obtenção, como um feixe de possibilidades e não como resultado já previsto de minha ação dirigida, como futuro e não como culminação de um passado.

O entroncamento representa uma instância do processo em que se quebram as amarras: não é importante o que foi pensado até ali, naquele momento – a aferição ou comparação –, mas o que vem a partir dali, daquele momento – a prospecção, que é o que vai impulsionar o trabalho. Os deslocamentos são artifícios<sup>83</sup> para contornar os obstáculos do caminho da criação, obstáculos que vêm da forma de encarar o trabalho escultórico, da técnica e do fazer ali envolvidos, de minha poética (PAREYSON, 2001: 15).

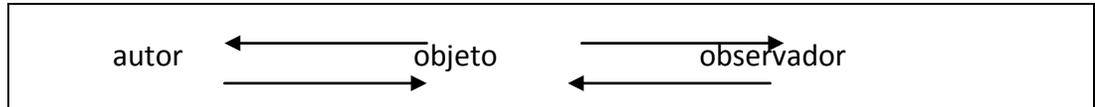
No esquema abaixo, apresento a representação mínima do processo artístico<sup>84</sup>:

---

<sup>82</sup> Do mesmo modo como Luciano Fabro (1998) comenta a gênese de seu trabalho artístico: *"The nature of my fantasy, my senses, my intelligence, my culture, provides me with images; I attempt to relay these images to others through my work..."* FABRO, Luciano. "Vademecum" in Luciano Fabro. Barcelona, Fundacion Miro, 1990. Citado por ROWELL, Margit in Luciano Fabro: from James do Bernini, a Pragmatic Sensibility in a Baroque Form.

<sup>83</sup> Chamo aqui de artifícios, pois não existe diálogo com o trabalho (em princípio trabalho não fala), nem sequer consigo sair de dentro de minha sede, como Merleau-Ponty, (1999: 136 ) apresenta nossa percepção. Na falta de uma possibilidade de diálogo com o trabalho, são esses artifícios que me permitem tentar olhar para o trabalho como se eu fosse um observador externo, numa condição de falso-fruidor. O falso-fruidor é uma construção retórica e metafórica que serve para exemplificar uma condição de observação crítica das imagens condutoras.

<sup>84</sup> Utilize aqui a triangulação entre autor e fruidor mediados pelo objeto artístico porque esta simetria é que me deu a noção (a abdução?) acerca do falso-fruidor, assim mantenho a organização simétrica do diagrama, mas não pretendo estudar profundamente lado do gráfico que diz respeito aos aspectos de fruição por um observador geral..



Nessa forma resumida, cada elemento tem sua função explicitada. O observador vê e o autor produz; ver e produzir são duas formas distintas de abordar o objeto que une o autor e o observador: o objeto artístico. O observador e o autor usam um mesmo canal e cada um é restrito às limitações do seu papel.

O produzir, para mim, conforme já comentado, é em sua base uma relação intuitiva, é uma relação entre minhas visões e a matéria escolhida. O observador, em sua externalidade, confronta o objeto como pronto, acabado e misterioso. Ele pode perceber o objeto de forma intuitiva, porém sempre verá o trabalho de uma posição externa a todo o processo histórico de consecução e constituição do objeto (a briga com os materiais, a nuvem de emoções e a luta das ideias acopladas).

Apresento a seguir o diagrama do prisma (fig. 76), que constitui um jogo de reflexões que construí a partir da observação de minha condução do processo de descoberta (*unfoldment*<sup>85</sup>) das múltiplas possibilidades interpretativas que estão implícitas (*implicated order*) no objeto em construção e que excedem aquilo que posso identificar como presente nesse objeto. É um diagrama hermenêutico construído a partir do cruzamento das colocações de Luigi Pareyson (1993: 175) e Gianni Vattimo (2008: 80), da mesma forma como eu construí conceitos anteriormente a partir da visão de David Bohm (2008).

Esse diagrama busca estabelecer um observador virtual. Esta seria a forma de o autor analisar o que é obtido com cada ação sua sobre a matéria; afinal, o observador virtual veria refletido no trabalho aquilo que é obtido com cada ação do autor. Todo fazer artístico suporia no mínimo um observador virtual, que observa e avalia; esta é a mais básica condição, já que o

---

<sup>85</sup> "An example of that would be a hologram. In an ordinary photograph made by a lens you have a point to point correspondence. Each point in the object corresponds to a point in the image, more or less. Now, in a hologram the entire object is contained in each region of the hologram, enfolded as a pattern of waves, which can then be unfolded by shining light through it." (BOHM, 2008: 129)

observador virtual é o autor<sup>86</sup>. Essa dualidade composta pelo “eu faço e eu vejo o que faço” pressupõe um jogo de deslocamento (estranhamento), pois, no processo de geração artística, sou ao mesmo tempo o autor e um observador arquetípico, aquele com o qual dialogo sempre

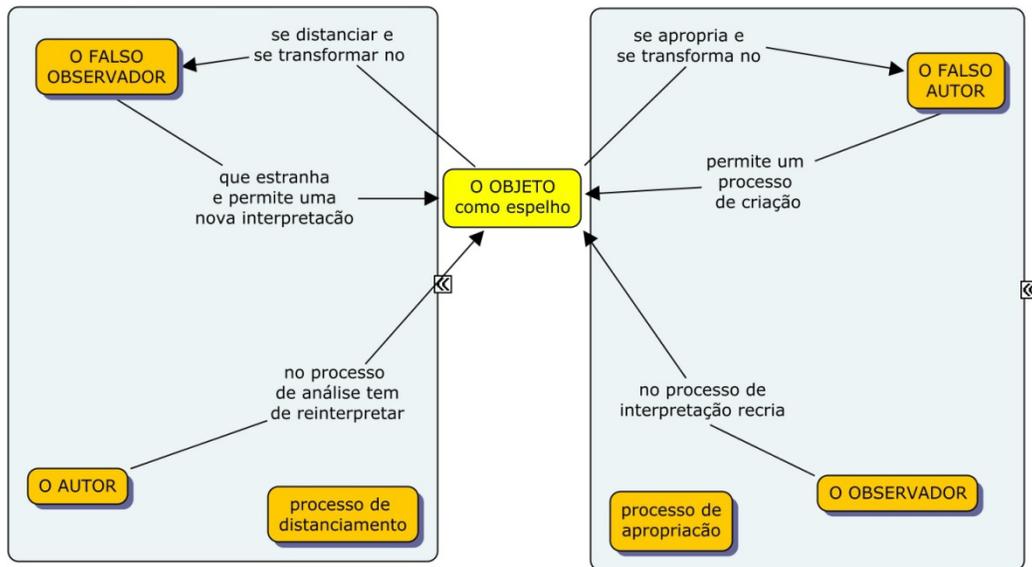


Figura 76. Diagrama do Prisma

por meio do trabalho.

Conforme disse anteriormente, meu processo de trabalho consiste em operar sobre a matéria. Eu entendo esse operar como uma espécie de diálogo com o objeto nascente, "ouvindo" de volta a sua resposta no processo de trabalho; esta na verdade é uma forma metafórica de dizer que procuro produzir um deslocamento em meu olhar. Essa forma de deslocamento é que pode permitir, no trabalho em andamento, a entrada de outras possibilidades interpretativas além daquelas que até então estavam conduzindo meu fazer.

<sup>86</sup> Como comenta Kubler (1978: 67), não pode haver separação, no momento da invenção, entre teoria e aplicação, entre inventor e usuário: ambos têm de ser a mesma pessoa. Assim, no início de suas obras, o pintor e o músico, por exemplo, executam em pessoa todas as funções que poderão ser distribuídas entre várias pessoas, apenas na busca do conhecimento.

Em meu fazer sobre a matéria, desde que iniciei o trabalho escultórico, o 'envelope de vôo'<sup>87</sup> dado por meus materiais e por minha forma de operar sobre eles determinou uma forma de agir sobre a matéria segundo uma visão condutora; essa determinação ocorreu de tal forma que, ainda hoje, em meu fazer, em intervalos mais curtos e transitivos, eu ajo sobre a matéria dessa forma. Assim sendo, espero, por meio do que chamo de 'resposta' ou 'diálogo' com o trabalho, chegar a um entendimento do que "ele" me responde. Para tanto, desempenho meu papel como falso-fruidor, interpretando a nova forma do objeto. Ora, não existe diálogo<sup>88</sup>, não existe outro observador junto comigo conduzindo o processo de obtenção; portanto, a figura do falso-fruidor, do observador virtual, é apenas um 'artifício de cálculo'. Existe apenas um eu pensante (eu mesmo) e um objeto (meu trabalho), que, aos meus olhos, reage às minhas ações como um ser reflexivo que propõe algo de volta; eu só consigo ver a reação do objeto como um ser reflexivo quando estou na condição de falso-fruidor.

Com isso, ressalto a importância, no trabalho escultórico, de contar com essa outra visão fornecida pelo deslocamento. Proponho, como já coloquei nesta pesquisa, que essa visão pode ser acentuada ou acelerada por um conjunto de procedimentos externos e de orientações internas: as estratégias abduativas, que adiante busco desenvolver.

A partir de todas essas considerações derivadas do diagrama do prisma (fig. 94), apresentado anteriormente, destaco a função desse diagrama: explicar de forma sucinta como essa "escuta do trabalho" pressupõe um observador do outro lado (virtual, gerado pelo deslocamento) com o qual eu dialogo por meio da interface comum, o trabalho em andamento. Esse é o princípio construído aqui para fugir do ciclo fechado que condiciona o

---

<sup>87</sup> Em aerodinâmica o envelope de vôo de um avião quer dizer as capacidades definidas no projeto deste avião em termos de performance, velocidade e manobrabilidade. Diz-se que voar fora do envelope de vôo de determinado avião é perigoso, pois pode causar o colapso. Uso o termo aqui para referenciar uma identidade e afinação que existe entre os desejos a serem obtidos na forma escultórica e a capacidade destes materiais de atender a estes desígnios.

<sup>88</sup> A ideia de que existe um diálogo é um mito recorrente, que, na verdade, traduz apenas uma estratégia de estranhamento (EHRENZWEIG, 1967).

futuro do andamento do trabalho às minhas visões condutoras pré-existentes.

Ainda que não faça parte do escopo desse estudo, não posso deixar de notar que existe uma dimensão simétrica na relação de apropriação do trabalho artístico pelo observador, que é uma relação de autoria (PAREYSON, 1993: 172). O observador, por seu processo de leitura do trabalho, transforma-se em um falso-autor<sup>89</sup> ao proceder a uma recriação do objeto em sua ação de *desdobrar* as dimensões contidas na *ordem implícita*. A partir dessa forma de encarar a fruição, o observador torna-se tão ativo quanto o autor, e, por meio desse exercício de recriação de algumas das *ordens explícitas* ali possíveis, desenvolve seu próprio processo lógico (ou intuitivo) de interpretação e de criação. Assim, a obra, como possibilidade aberta, oscila entre o sentido do autor e os múltiplos sentidos dos observadores<sup>90</sup>.

Essas relações entre o observador e o objeto são interligadas. Os objetos existem em um mundo que percebemos de forma integrada: uma coisa percebida rebate sobre outras, que retornam e alteram a primeira, e assim por diante. Como comenta Varnedoe, a arte nos faz ver o mundo de forma diferente, e após ver o mundo daquela nova maneira, nós nos voltamos e vemos a arte de forma diferente (2006: 190). É no processo de inter-relações descrito pelo diagrama do prisma que isso acontece, tanto da parte do observador como da parte do autor; o que fazemos altera a visão das possibilidades, que depois retorna sobre o que fazemos nos próximos trabalhos.

A autonomia expressiva do trabalho (a chamada ordem implícita de Bohm, (2008), ou

---

<sup>89</sup> "A interpretação é um conhecimento em que o objeto se revela na medida em que o sujeito se exprime. A independência do interpretado e a personalidade do interpretante não constituem obstáculos para a interpretação, mas são a única condição para ela. Não a impedem, pelo contrário a constituem. O interpretante não capta o objeto sem exprimir-se a si mesmo, e só exprimindo a si mesmo é que ele consegue ficar o objeto na sua definitividade." (PAREYSON, 1993: 181)

<sup>90</sup> "In any painting, as in any other work of art, there is always an idea, never a story. The idea is the point of departure, the first cause of the plastic construction, and it is present all the time as energy creating matter. The stories and other literary associations exist only in the mind of the spectator, the painting acting on the stimulus." José Clemente Orozco (1883-1949), Mexican painter, "New World, New Races, and New Art," Creative Art Magazine, January 1929.

os sinais aderentes de Kubler, 1976<sup>91</sup>), “propõe visões” além daquelas que o fruidor externo possa vir a imaginar, a priori, como autor ou como falso-fruidor. Porém, nesse estudo trato das relações no momento da constituição do trabalho, ou seja, das minhas relações, e para isso as descobertas na forma de falso-fruidor têm seu papel. Nesse processo de buscar a fala do trabalho, é pelo artifício de falso-fruidor que vou fazer falar esse outro aninhado em minha consciência, que, por sua vez, vai então prover o trabalho, com a tridimensionalidade, a espessura que possivelmente não existiria se o trabalho fosse considerado apenas sob a ‘minha ótica’ como autor.

O falso-autor e o falso-observador são criações de alteridade em minha busca de entendimento e de ampliação de meu fazer. É também na relação entre eles que se instaura o litígio, fazendo com que o objeto se descubra mais ambíguo<sup>92</sup> e, então, necessite de um constante retorno; fazendo com que o objeto busque, a cada vez, fechar um entendimento, que, apesar disso, vai continuamente escapar<sup>93</sup>.

---

<sup>91</sup> Kubler (1976) comenta que os objetos têm os sinais-próprios e os sinais aderentes. Em um trabalho artístico, as questões ou mensagens mais importantes vêm dos sinais aderentes, e não dos sinais-próprios; afinal, estes são sinais mais inequívocos e, muitas vezes, destilam a sua função. Os sinais-próprios funcionam em conjunto, mas o conjunto dos sinais aderentes tomados isoladamente prova apenas a existência de significados, ainda que não evidentes (KUBLER, 1976: 25).

<sup>92</sup> Tudo aquilo que observamos carrega, não em si, mas no olhar que vê, uma eterna ambiguidade derivada da abertura do olhar. Mesmo as formas que são estudadas para nada serem além delas mesmas não resistem à nossa observação “... because the whole question of abstraction’s likeness to something – although it tries to be a Picture of nothing, it constantly could be a picture of something – is abstraction’s steadily attacked.” (VARNEDOE, 2006: 190)

<sup>93</sup> “A lot of the early felt pieces gave you the process by what configuration they took and vice versa. I tried to make the work ambiguous and elusive. You think you’ve got it, and then it slides away and you discover something else.” Barry Le Va em entrevista a Saul Ostrow, BOMB 60/Summer 1997.

### 4.3 O Litígio como objetivo

Devemos pensar a produção escultórica como sendo produto de um processo que deixa sempre algum vestígio concretizado em um artefato que deve ser entendido como um campo de interação de tensões diversas e conflitantes (os litígios) que requerem em seu processo de obtenção uma mediação contínua entre o pretendido (o ideado), o insurgente (aquilo que pode ser visto no artefato) e o formado (aquilo que se encontra no artefato).

Todo o meu processo artístico se constitui em um pôr-se junto, buscando uma articulação. Assim, todas as instâncias da coisa em formação – materiais, procedimentos, visões e impressões –, que inicialmente se encontram em estado potencial, só existindo como possibilidades puras, intuídas apenas, são transformadas e colocadas em movimento pelo processo de obtenção. É esse pôr-se junto que dá a condição de litígio, pois todas essas instâncias não se colocam em articulação naturalmente. Elas são inicialmente energizadas por uma visão, intuição (presságio?) ou impressão inicial – a ignição do processo –, e cada uma delas reage, em parte isoladamente e em parte em um conjunto orgânico.

O litígio, portanto, só existe pela visão constituída pelo artista, que busca dispor as coisas ao seu modo, associando-as ou relacionando-as. As coisas não têm litígio algum, sequer lutam com a gravidade (afinal, a longo prazo ela sempre vence): a água escorre, o vapor sobe. É tarefa do artista, por meio de seu desejo, visão ou intenção, fazer com que – segundo seus desígnios em seu trabalho – a água suba ou o vapor escorra.

Meus litígios, conforme observei ao longo desses anos são mais voltados à sobreposição de duas ou mais ideias, ou fabulações, em um mesmo trabalho. Mas os litígios podem se dar

entre uma série de níveis de existência<sup>94</sup> do fato artístico. A escultura por si só já implica um litígio ontológico potencial, que é fazer frente à gravidade, mesmo que o discurso que conduz o trabalho escultórico não necessariamente fale sobre isso. Uma vez criado o litígio, é por meio do trabalho artístico que se obtém sua condição de existência, ou sua articulação. Não há sentido em criar um litígio que já tenha a sua solução<sup>95</sup>. A tarefa do artista é criar um problema (litígio), imaginar as suas restrições, para após, por meio de sua operação com as coisas, gerar uma condição ou apresentação final desse litígio<sup>96</sup>.

O litígio é um processo de acomodação das coisas segundo o meu olhar. Ao desenvolver um trabalho, sou continuamente assaltado por imagens e associações; muitas delas permanecem no trabalho, outras são descartadas e algumas delas emergem visíveis. A mediação entre essas imagens não pode ser entendida como a sua colocação em igualdade de condições; não é uma questão de equalização, pois cada imagem tem sua carga particular e tem de ser contrabalançada em uma relação de proporcionalidade ao conjunto e em relação àquela que pode vir a ser considerada como solução do trabalho. A minha tarefa, ao buscar essa incomensurabilidade, é obter todas as imagens e nenhuma ao mesmo tempo, ao conseguir equilibrá-las adequadamente.

A impressão que fica é que nesse equilíbrio emerge uma infinidade de outras associações e imagens, que não estavam ali e que só se tornam presentes pela equilíbrio de

---

<sup>94</sup> Aqui uso um termo de Norberg-Schulz (1967: 204) quando descreve a estrutura formal na arquitetura. Acho que se pode fazer essa correlação com as artes, e principalmente com a escultura. Ele distingue, na estrutura formal do objeto arquitetônico, diversos níveis de existência, como, por exemplo, o da superfície limite, que pode existir em um nível inferior como massa ou como espaço. Esses mesmos elementos participariam de um nível acima, mais complexo, como, por exemplo, da composição espacial. Os níveis seriam regulados por relações internas de cada nível, que podem ter validade apenas nesse nível. Cada nível pode ter também outras relações de regulação ou articulação em outros níveis, até mesmo contraditórias entre si: uma superfície limite pode ter um caráter geométrico geral sem que tenha necessariamente de participar para formar um espaço geométrico (a oposição que ele coloca ao geométrico é a organização topológica).

<sup>95</sup> Elaine de Kooning citando Josef Albers em seu artigo "*Albers paints a picture*" no qual ele se refere à questão de que seu método de trabalho seria científico: "*science aims at solving the problems of life, whereas art depends on unsolved problems*". (De KOONING, 1994: 88)

<sup>96</sup> "*A pesar de esto, sabemos que nuestra tarea no consiste en encontrar soluciones sino que La búsqueda de las mismas, que las dudas son imprescindibles. Estas dudas provocan a experimentos y a aclararnos lo más actual, para seguir experimentando mañana.*" GEGO, Testimonial 2, pg. 156/157 (HUIZI, 2006)

condições (em oposição à hegemonia de uma) entre as imagens. É isso o que dispara a sensação de um entroncamento, quando o trabalho adquire a possibilidade de uma visão múltipla: por meio dele se podem ver os variados caminhos interpretativos a serem seguidos.

Esta é uma condição especial, que pode ser observada no testemunho de Pollock recolhido por Seiberling: “Eu tento me manter longe de qualquer imagem reconhecível; se ela se esgueira, eu tento me manter longe dela... eu não deixo uma imagem carregar (conduzir) a pintura... é uma carga extra – e desnecessária.” (Mas ele acrescenta a seguir: "imagens reconhecíveis estão sempre por ali no fim.")<sup>97</sup>. Essa condição é o conduzir-se no fio da navalha. A citação de Pollock aqui é pertinente, pois seu trabalho também consiste em uma acumulação de ações, até um determinado momento; nesse momento, pela densidade adquirida por essa acumulação, o trabalho começa a funcionar autonomamente e passa a ser um organismo vivo que responde ao olho as ações levadas a cargo sobre ele.

Em uma representação metafórica desse processo litigioso de obtenção do trabalho, seria como se eu anotasse em um pedaço de papel uma série de nomes, substantivos, e os distribuisse em círculos, sobre uma mesa (um pouco como uma metáfora formal, como no trabalho analisado adiante, nos relatos de atelier, “As Galinhas”, (fig. 30). Ao ler esses nomes em seqüência me viria a impressão de que existe algo que os une, como uma rede. O nome que resolveria esse litígio – identificando-o em uma situação – deveria estar colocado no centro, mas não há nada ali, apenas o vazio. Eu então leria novamente esses nomes colocados ao redor do centro, como se quase conseguisse ver o que resolve o litígio, mas que não consigo definir. Desse modo essa zona vazia se tornaria cada vez mais presente e tensa.

Para definir (delimitar) essa zona vazia concorrem todos os nomes (escritos nos pedaços de papel) e nenhum deles, pois se o escolhido fosse algum desses nomes (escritos nos pedaços de papel), como já coloquei, esse venceria e, portanto, não haveria mais litígio. Essa zona vazia

---

<sup>97</sup> "I try to stay away of any recognizable images; if it creeps in I try to do away with it... I don't let the image carry the painting... It's an extra cargo – and unnecessary". But he added, "recognizable images are always there in the end." Dorothy Seiberling em seu artigo para a revista Life de 1949, citada por Pepe Carmel em "Pollock at Work, The Films and Photographs of Hans Namuth". (VARNEDOE,2003: 96)

com os nomes ao redor, então, é como se fosse uma sala de espelhos, um buraco negro que amarra gravitacionalmente ao seu redor uma série de planetas com linhas invisíveis. O buraco-negro é revelado pelos planetas, pois eles, naquela condição e distribuição, revelam a sua presença justamente pela sua posição e por aquela ausência no meio. Não vemos o buraco-negro diretamente, ele se apresenta indiretamente como presença negativa determinada pela constelação que o configura.

É esse vazio, composto pelo acostamento desses vários corpos, que define o trabalho: um entroncamento. Não é esta necessariamente a condição final; o fluxo de obtenção passa por várias e diversas situações de arranjo do litígio, umas mais fortes, outras menos, segundo a interpretação do momento no trabalho.

Se tomamos como exemplo a “OndaMata” (fig. 38) ou mesmo “AsGalinhas” (fig. 30), vemos que o trabalho, quando apresenta dois ou mais sentidos, ocupa um espaço que *não* é nenhum dos declarados no título. Nessa condição, apesar da declaração do título, um dos sentidos do trabalho não vai estar no declarado, mas em algo ao lado.

O litígio, por ser essa instauração da questão (uma pergunta que é inventada), que vai colocar em movimento todo um processo de resposta a partir desse momento, não pré-existe ao artista. Ele pode ser entendido como uma criação de mundo (acho que, pela questão da ordem implicada tudo está contido ali, mais do que o autor imagina), como coloca David Bohm (2008: 129), pois, ao criar a questão – o ato de “haja uma questão!” –, funda um trabalho que vai através da busca de sua obtenção. Assim, o litígio gera um trabalho que será, ao cabo desse processo, multidimensional, ou seja, conterà muito mais do que ali será colocado conscientemente pelo artista.

Heidegger entendia esse processo de obtenção como uma totalidade autônoma, pois, segundo ele, a obra de arte contém a Terra, e tal como a Terra ela contém ou abriga, mas

abriga escondendo<sup>98</sup>, contendo. Essa geração é um mundo<sup>99</sup> naquilo que revela; isso também é verdade no sentido de que é construído algo que excede aquilo que pode ser vir a ser entendido, um algo que é mais que a soma de suas partes, um algo inexaurível: a *ordem implicada* de D. Bohm.

Ao fazer um mundo, e, portanto, sendo algo que excede aquilo que vemos, o trabalho artístico, no ato de exceder, esconde. Mas esconde através das múltiplas dimensões de existência; afinal, o mundo é tudo, mas é também alguma coisa contida nessa totalidade (no caso do exemplo de Heidegger, é a Terra). No conceito de Heidegger, existe uma tensão implícita entre revelar e esconder:

Portanto, nessa contraposição também se encontra outra forma de litígio; trata-se de um litígio entre as tensões opostas colocadas em movimento (*in force*), que são o mostrar – construir um mundo – e o esconder – trazer a Terra à presença, com suas infinitas dimensões ali presentes, mas escondidas, dobradas em si. Heidegger, desse modo, concebe a obra de arte como tensões contrárias (a abertura do mundo que contém a Terra que se esconde através de sua infinitude ou multiplicidade), como um litígio arbitrado.

---

<sup>98</sup>

<sup>99</sup> " *The world is not the mere collection of the countable or uncountable, familiar and unfamiliar things that are just there. But neither is it a mere imagined framework added to our representation to the sum of given things. The world worlds, and is more fully in being than the tangible and the perceptible realm in which we believe ourselves to be at home.*" (Heidegger, 1975: 44)

## **4. Estratégias e Procedimentos**

## 5.1 Processo e procedimentos abduativos

*"The earth is essentially self-secluding. To set forth the earth means to bring it into the Open as the self-secluding. ... The self-secluding of earth, however, is not a uniform, inflexible staying under cover, but unfolds itself in an inexhaustible variety of simple modes and shapes." (HEIDEGGER, 1975: 47)*

Usualmente minha compreensão de cada momento particular do andamento do trabalho é limitada pelo passado, pelo caminho percorrido até chegar àquela condição do momento e pela afeição às ideias. Isso produz uma forma de expectativa, 'a espera de alguma coisa', espera que repousa numa promessa ou numa probabilidade e que, portanto, tende a fechar-se em uma ideia ou noção. Nesta tese, eu proponho uma saída desse círculo vicioso da ideia-forte por meio de procedimentos abduativos.

O termo abdução é utilizado aqui como um conceito proposto por Peirce<sup>100</sup> para se referir a um dos modos de inferência, relativo à formulação de hipóteses. Ele é baseado numa primeiridade<sup>101</sup>, em oposição aos outros dois modos de inferência (dedução e indução). Conforme colocado por Peirce (2001), a abdução seria um modo de inferência fraco, pois apenas sugere que algo possa ser; porém, ao mesmo tempo, a abdução é ligada a certos processos cognitivos que são importantes para o meu processo artístico, como instinto, percepções e atividades mediadas em geral. Peirce (2001) leva em consideração na abdução o instinto como uma forma de entrada de inferências novas, o que nem a dedução nem a indução, por definição, podem suprir. A abdução, apesar de suas limitações, coloca-se, segundo meu ponto de vista e considerando o processo de trabalho que venho

---

<sup>100</sup> "While conceptual artifacts have an essential role in knowledge creation, knowledge cannot be advanced merely through elaborating conceptual ideas. In many cases, new ideas emerge through articulating fuzzy intuitions (Firstness) or trying something out at practical level (Secondness), so that there is continuous interaction between the levels of knowing. These ideas are strongly underscored in Engeström's activity theory that draws attention to how 'object-oriented actions are always, explicitly or implicitly, characterized by ambiguity, surprise, interpretation, sense making, and potential for change' "(2001: 135). In PAAVOLA, Sami. "TRIALOGICAL PROCESSES OF MEDIATION THROUGH CONCEPTUAL ARTIFACTS". Disponível em: <[http://www.lime.ki.se/uploads/images/537/Baltic2004\\_Paavola\\_Hakkarainen.pdf](http://www.lime.ki.se/uploads/images/537/Baltic2004_Paavola_Hakkarainen.pdf)> Acesso em março 2008.

<sup>101</sup> "Primeiridade é o modo de ser daquilo que é tal como é, positivamente e sem referencia a qualquer outra coisa" (PEIRCE, 1975: 136) ou um pensamento tão primitivo que pode até mesmo ser uma sensação, impressão imediata (portanto sem mediação) ao se deparar com uma experiência.

desenvolvendo, como o instrumento adequado a certas práticas artísticas.

Minha necessidade, aqui, nesse momento, ao falar sobre a abdução, não é ampliar as disciplinas da lógica ou da filosofia. Busco definir e equacionar os instrumentos de pensamento que utilizo em minha prática de atelier. Para tanto, preciso me aproximar de um sistema de pensamento que forneça um conjunto coerente de conceitos que enquadrem minha prática, que, por sua vez, é baseada em deslocamentos conceituais de base instintiva ou intuitiva. Como qualquer método de tentativa e erro (heurístico), um modelo abduativo que se aplique ao meu caso vai enfatizar o fato de que não existem processos fixos ou mecânicos para se fazerem descobertas<sup>102</sup>.

Essas descobertas devem ser entendidas, nesse estudo, menos como verdades completas que abruptamente irrompem minha consciência e mais como uma primeira fase em um processo de investigação, como pistas a serem perseguidas<sup>103</sup>. Ou seja, essas descobertas representam um claro presságio de algo que deve ser instaurado ou implementado no trabalho; trata-se de uma outra visão que pode ser compartilhada deflagrando um processo de assimilação, mediante a articulação com a condição existente e desembocando na instauração do litígio.

Sami Paavola (2006) coloca a abdução como um meio essencial de entendimento dos processos de descoberta, mesmo que seja impossível chegar à formulação de um manual ou de um algoritmo. Paavola (2006) acredita que o foco central da investigação deve ser posto nos processos<sup>104</sup>, em como as coisas se movem e se transformam, e não em quais são os pontos de partida da abdução.

---

<sup>102</sup> PAAVOLA, Sami. On the origin of ideas: an Abductivist Approach to Discovery. Helsinki: Philosophical Studies from the University of Helsinki. 2006. Pag. 17.

<sup>103</sup> Ibid. pag. 20

<sup>104</sup> *"As I understand strategies here, they are related to a plan and to an art of achieving a goal that requires a coordination of various actions and moves in order to achieve this goal."* Abduction through grammar, critic and methodeutic, Paper originally published in (2004) Transactions of the Charles S. Peirce Society: A Quarterly Journal in American Philosophy 40(2), 245-270 Disponível em <http://www.helsinki.fi/science/commens/>

Meu interesse na abdução vem do fato de ser um processo que possibilita a ampliação das possibilidades de futuro. A abdução interpretativa é uma estratégia, um modo de incrementar as inferências (fabulações, em meu caso) que vão aumentar a densidade do rizoma<sup>105</sup> pelo aumento da quantidade dos nós. Trata-se do aumento das possibilidades colocadas em avaliação (com o inesperado) a cada momento do processo.

Lorenzo Magnani<sup>106</sup>, em seu artigo sobre a abdução multimodal, identifica tipos diferentes de abdução, que considero mais adequados à práxis artística. Ele inclui modalidades específicas de abdução dentro do que chama de abdução teórica, diferenciando genericamente a abdução sentencial e a abdução baseada em modelos. Esta última utiliza a exploração de modelos, tais como diagramas e imagens. Essas tipificações parecem ser bastante próximas de meu modo de pensar artístico, pois também busco sistematizar e entender meus processos de raciocínio por meio de esquemas e gráficos, a tal ponto que há trabalhos que são baseados nessas representações e esquemas. A partir dessa colocação, podemos entender que uma grande parte dos processos de criação de significados é baseada em modelos. O processo abduutivo baseado em modelos, então, pode ser uma forma de operar sobre a matéria<sup>107</sup>, gerando sentidos a um trabalho artístico em desenvolvimento.

Mas esses dois tipos de abdução teórica propostos por Magnani, ainda assim, não conseguem fazer frente a toda uma gama de casos em que há o que ele chama de descoberta por meio do fazer<sup>108</sup>. Para dar conta desses casos, ele apresenta outro tipo de abdução, a abdução manipulativa, em que o papel da ação é central: a ação pode fornecer um tipo de

---

<sup>105</sup> Uso a palavra rizoma como metáfora gráfica da multiplicidade dos passados e de futuros que se conectam em um determinado presente, o termo vem da botânica, o rizoma a um tipo de caule que algumas plantas possuem. Ele cresce horizontalmente, geralmente subterrâneo, mas podendo também ter porções aéreas.

<sup>106</sup> MAGNANI, Lorenzo. Multimodal abduction. External semiotic anchors and hybrid representations, *Logic Journal of the IGPS* 14(1): 107-136. Acessado em 12/03/2008. Disponível em [http://www-1.unipv.it/webphilos\\_lab/papers/magnani3.pdf](http://www-1.unipv.it/webphilos_lab/papers/magnani3.pdf)

<sup>107</sup> *Computational Abduction. Epistemic Mediators and the Extra-Theoretical Dimension of Scientific Creativity*. Disponível em [www.stc.arts.chula.ac.th/cyberethics/papers/AP\\_CAP\\_magnani\\_episte/.doc](http://www.stc.arts.chula.ac.th/cyberethics/papers/AP_CAP_magnani_episte/.doc) Acessado em junho 2006.

<sup>108</sup> "It fails to account for those cases in which there is a kind of 'discovering through doing', cases in which new and still unexpressed information is codified by means of manipulations of some external objects." Ibid..

informação que não estaria disponível de outra forma e que vai permitir a formulação e a seleção de hipóteses. A abdução manipulativa ocorre quando pensamos por meio da ação, do fazer, e não, em sentido pragmático, quando pensamos sobre o fazer.

Portanto, o tipo de ação plástica que constitui meu fazer, em que opero sobre a matéria base escolhida para ser veículo de minha expressão, se coloca dentro da definição de Magnani de abdução manipulativa. Esse processo de abdução manipulativa se conecta a um sentido de construção simbólica concomitante com a construção plástica da obra. Essa operação de construção simbólica é entendida, como coloca Peirce (que adapto ao contexto de meu interesse), considerando-se que todo pensar se faz baseado em signos<sup>109</sup>, que são de três tipos: ícones, índices e símbolos. Assim, toda inferência é uma forma de atividade sígnica, principalmente se pensarmos que signos podem ser também os sentimentos, as imagens, os conceitos e outras representações, a outra matéria não concreta com que trabalho. Ou seja, esse entendimento coloca a semiótica de Peirce em diálogo direto com meus processos artísticos.

A inferência abdutiva baseada em modelos é construída a partir da visão, já a abdução manipulativa diz respeito à ação como matriz de inferências. Todos esses tipos de abdução multimodal, propostos por Magnani, conseguem fornecer uma base para o estudo dos meus fluxos de configuração do trabalho: os fluxos de configuração formal do trabalho podem ser abordados pela abdução baseada em modelos e pela abdução manipulativa; esses fluxos se acoplam a outro fluxo do meu processo de obtenção escultórica, que pode ser abordado pela abdução sentencial.

É nesse contexto teórico – centrado na abordagem da visão somada à abordagem da ação sobre a matéria, ação que se constitui em fluxos, que articulam os sentidos e que configuram o trabalho a partir dos diversos litígios ali convergentes – que desenvolvo o estudo

---

<sup>109</sup> *Abduction through grammar, critic and methodeutic, Paper originally published in (2004) Transactions of the Charles S. Peirce Society: A Quarterly Journal in American Philosophy 40(2), 245-270. Disponível em <http://www.helsinki.fi/science/commens/>*

de meu processo de construção escultórica baseado na abdução interpretativa.

A abdução interpretativa é definida como um modo de busca e obtenção de uma insurgência bruta. Essa abdução interpretativa é baseada fortemente, em meu caso, na visualidade da forma e na interpretatividade atribuída pela emergência de uma fabulação a essa forma. Essa fabulação, o dobramento, vai se sobrepor à forma e à interpretação em curso no trabalho. Ao longo do processo de obtenção podem ir se acumulando as fabulações, coexistência dessa multiplicidade de fabulações sobre o trabalho em constituição gera a condição litigiosa que, posteriormente, vou buscar articular em seus diversos sentidos em uma configuração que, dando conta dessa multiplicidade, vai reuni-la em uma forma-forte. A forma-forte, assim, é o veículo da multiplicidade interpretativa colocada ao observador na totalidade do trabalho.

A abdução se configura, nesse processo, como uma forma de viabilizar a ruptura da visão condutora do trabalho em andamento pela irrupção, na consciência, de outras interpretações possíveis (ou plausíveis) sobre a mesma matéria em processo de obtenção escultórica. A possibilidade de outro (ou mais de um) sentido interpretativo plausível, coincidente ou convergente com a construção em andamento, enfraquece a força da linha histórica do trabalho (que implica um futuro definido), dando condições de colocar as múltiplas visões em modo de compartilhamento. A forma em construção pode, então, incorporar a visão (ou as visões), ou sentido (sentidos), ali abduzida sem necessariamente abandonar a que já estava em curso.

A abdução interpretativa, assim, gera uma quebra de expectativa no trabalho em andamento e aponta outras possibilidades de desenvolvimento. Uma vez admitidas, essas possibilidades se sobrepõem à visão condutora e compartilham momentaneamente minha atenção; trata-se da ação de fabulação ou dobramento. O exercício de ver simultaneamente as duas (ou mais) situações plausíveis é uma forma de visão múltipla, uma fresta. O estar na condição de ver uma interpretação (e seu desenvolvimento futuro) ou outra ou mais outras é como estar em uma encruzilhada.

A abdução não é apenas um processo local, é um processo mais abrangente, de alteração de expectativas –futuros possíveis –, que pode ser alcançado por meio de estratégias, operações ou ações, até mesmo físicas, conduzidas em atelier, sobre a matéria escolhida. A partir dessa perspectiva da abdução, ou seja, dessa forma interativa e indagativa de proceder em meu trabalho escultórico, com o pensamento se desenvolvendo junto ao fazer, vejo que me aproximo, mais uma vez, do ponto de vista pareysoniano acerca da sinergia entre o fazer e o criar.

Portanto, é por meio dos procedimentos de abdução interpretativa que posso fornecer à consciência o adensamento de opções colocadas para decisão a cada momento do trabalho, tendo acesso às diferentes perspectivas de futuros possíveis para o trabalho em andamento.

Quando se obtém esse adensamento de opções (ou intuição de possibilidades), não apenas se vêem perspectivas diferentes para o futuro. A partir daquele ponto, a detecção da estranheza tem repique diferente: ela gera outra interpretação do passado – do percurso traçado até ali –, recolocando-o como um possível passado visto por meio daquela condição estranhada, o que também tem impacto abductor no presente (a dobra se expande nas duas direções<sup>110</sup> e mesmo em alguns casos promove refluxos). Afinal, o dobramento é uma descoberta, o que implica não necessariamente fabulações novas; também se descobrem, com o dobramento, os sentidos que já estavam presentes, mas que não tinham sido descobertos, e que, a partir do dobramento, vão imediatamente iluminar o passado, as ações e intenções que existiam escondidas no meu próprio pensar e pensar-fazer.

A condição do entroncamento diz respeito às múltiplas visões possíveis no trabalho em andamento, mas essas visões não implicam necessariamente a perda de contato com o

---

<sup>110</sup> Isso pode ser observado nos documentos de trabalho que podem aparecer posteriores à realização do trabalho: esses documentos não apenas referenciam a condição estranhada a partir de sua descoberta para a frente, mas interligam e iluminam o passado.

trabalho<sup>111</sup>. Afinal, o entroncamento não se trata de um simples conjunto aleatório de visões; existe um sentido de consistência nos desenvolvimentos que são tornados possíveis a partir do emergente, ainda que venham a contraditar princípios vigentes até aquele momento, no trabalho em andamento. Essas possibilidades presentes no entroncamento muitas vezes estão ancoradas em uma historicidade – o percurso constituído ao longo de cada um dos trabalhos. Portanto, é possível dizer que no entroncamento não há uma quebra ou ruptura: há um **desdobramento**.

Gerar a sensação de fabulação ou dobramento<sup>112</sup> é inaugurar mais uma dimensão do trabalho, que passa a ser vista como possível e, portanto, articulada com as existentes, deixando suas marcas. Essa nova dimensão é mais uma ideia, visão ou intuição, que pode ou não ser levada adiante junto com as outras. A encruzilhada (a visão de múltiplas fabulações) vem então desse desdobramento, ou seja, dessa ruptura momentânea da familiaridade e da previsibilidade (construção da história percorrida no trabalho), ruptura que faz com que o trabalho não siga inercialmente as ideias previamente colocadas, que frequentemente colocam o trabalho sem possibilidade de uma quebra, uma ruptura.

Essa ruptura possível no trabalho não se trata de uma ruptura no vazio ou de romper por romper (ainda que se possa partir de situações assim, pois são formas possíveis de trabalho); trata-se de uma quebra em várias dimensões, por meio de um conjunto de ações ou práticas de atelier que venham a favorecer esse evento no trabalho. A ruptura é uma postura que procura dar espaço à descoberta (eureka!) do trabalho ao longo de sua execução. Não sendo apenas uma intenção importante, muitas vezes corresponde a certas práticas metodológicas (como a de abdução interpretativa) simples que dão acesso a esse outro lado, o

---

<sup>111</sup> Como comenta Pepe Karmel citando Pollock em sua análise do processo de construção do trabalho, *“it’s only when I lose contact with the painting that the result is a mess.”* (VARNEDOE, 1999: 112) (essa citação foi retirada de entrevistas dadas por Pollock em um programa de rádio de 1951 com William Wright). Ou seja, existe no trabalho uma estrutura que o artista persegue, de forma que, ainda que haja amplas possibilidades de desenvolvimento a partir de um determinado momento, elas ainda precisam estar firmemente ancoradas em um sentido geral perseguido pelo artista.

<sup>112</sup> Para cada uma das dobras, a possibilidade de julgar figura e fundo, nos vários sentidos possíveis, amplia consideravelmente as possibilidades em jogo.

não visto, a percepção diversa ou alterada<sup>113</sup>.

A partir do salto, quais dessas possibilidades vistas nos futuros são importantes para o trabalho em andamento? Quais desses futuros são significativos e quais não são? A resposta a essas questões, que não virá na forma de um manual ou de um conjunto rígido de regras, como comenta Paavola<sup>114</sup> (2006), remete a uma noção que mais adiante vou trabalhar: a da ressonância. Essas questões também colocam em discussão aspectos que se localizam na esfera da intuição e do sentimento. Os novos dobramentos necessariamente estarão em consonância com o trabalho em desenvolvimento?

Essas questões se aplicam a todo processo criativo que se desenvolve em uma dinâmica de descoberta e de estabelecimento de relações e de fabulações. Afinal, esse tipo de processo criativo está mais vinculado a um fluxo de saída de ideias: a dinâmica de criação atrai novas fabulações, ideia atrai ideia. E, num contexto rigoroso como o da obtenção artística, é extremamente necessária a verificação da aplicabilidade ou pertinência das abduções emergentes: nem toda ideia é boa, nem toda ideia boa tem aplicação imediata ou entra em qualquer trabalho.

Assim, as abduções obtidas têm de ser escrutinadas, pois podem inaugurar outros trabalhos, sem necessariamente confluírem naquele em curso. Essas abduções emergentes muitas vezes podem ser descartadas (pois sempre é possível um retorno posterior a situações anteriores); afinal, a possibilidade de descarte é uma pressuposição natural que vem junto com a desafeição e a extensão temporal da condição aberta do trabalho.

Em um processo criativo que conta com a abdução como ferramenta essencial, o rigor e

---

<sup>113</sup> Elaine de Kooning relata algumas das práticas de Josef Albers descritas em seu artigo "Albers paints a picture". Ela comenta: "...he studies his sketches for hours, from up-close as well as from distance (often using a reducing glass to qualify their effect)...". (De KOONING, 1994: 86) Aqui o sentido de "qualify their effect" é também uma forma de estranhamento, de rever o trabalho, alterando a relação de força de seus componentes que a visão reduzida muitas vezes proporciona.

<sup>114</sup> PAAVOLA, Sami. *On the Origin of Ideas: An Abductivist Approach to Discovery*, Philosophical Studies from the University of Helsinki, disponível em <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/filos/vk/paavola/ontheori.pdf>.

o critério são instrumentos a serem articulados estritamente com a desafeição e a extensão temporal. Esses instrumentos são necessários para a resolução dos problemas que podem surgir ao longo do processo de criação artística. Afinal, todo processo criativo tem prós e contras, que existem tanto no geral quanto no particular; no particular, todo processo criativo apresenta uma gama de problemas mais pungentes. Algumas perguntas são fundamentais em um processo criativo que se baseia na abdução: o que presta? Para onde presta? O que vai junto e o que atrapalha? E uma outra dúvida é fundamental: quando parar? Ou melhor, quando saber se já cheguei?

As respostas a essas questões, como já falei, escapam a uma direção que seja prescritiva. Trata-se de dúvidas que acompanham esse tipo de fazer e esse tipo de pensar-fazer. Talvez a solução sempre seja obtida caso a caso, sempre escapando à generalização. Talvez a melhor resposta seja a advertência que essas perguntas colocam. A validade dessas questões não está atrelada à necessidade de uma resposta definitiva. Em uma esfera de ação dominada pela contextualidade, buscar respostas que extrapolem contextos e definam procedimentos externos, gerais e de aplicabilidade ampla é sempre um risco, talvez desnecessário, a correr. As respostas sempre serão locais, assim como o processo de aferição e avaliação da ressonância. A advertência é a baliza; muito mais, além disso, serão assertivas e recomendações vazias.

## 5.2 A desafeição e a temporalidade

*"In earthworks like Heizer's it is the play between the close up and the faraway, between the view with one's feet on the ground and the aerial view, which is important."*

*"The idea of simplicity with which we started, then, could be said to depend in these works on just how far back you stand" (VARNEDOE, 2006: 157).*

Na reconstrução de meu processo de trabalho, observei que seria possível utilizar como motor do processo, ao invés do projeto, o imprevisto, com base na interpretatividade e na fabulação contínua, como modo de chegar a situações identificadas apenas no andamento do trabalho. Trata-se do processo de fazer-associar-interpretar<sup>115</sup>. Com isso, evito a previsibilidade de realizar o trabalho de acordo com parâmetros ordenados pelo esboço inicial.

A esse outro caráter, também trazido do desenho, do imprevisto, tal como a possibilidade de alteração de rota ao longo do processo, aliou-se também a intimidade entre processo mental e síntese formal, a rápida interação entre um e outro. A possibilidade de alteração e manobrabilidade do processo escultórico não foi uma intenção inicial, ao construir meu processo de trabalho. Lá no início, naquele momento, essas características foram uma decorrência do meu fazer, e não necessariamente fruto de opções ou decisões conscientes e procuradas de início; elas simplesmente surgiram juntas, como uma resposta ao desejo de formalização das idéias e formas internas que eu queria construir ou realizar.

A alteração da matriz implicou o deslocamento do processo de decisão da ideia interna para o objeto externo, criando um novo centro, a forma em construção (forma-forte), e, portanto colocando o olho, que julga e que antevê outras situações, como elemento

---

<sup>115</sup> Varnedoe comenta acerca das inovações que Degas promoveu no espaço pictórico: *"The material needed for Degas's achievements – the separate elements, the visual cues, the possibilities of combination, the structure of new spaces – was lying on his drafting table. ... The decision to reconsider these elements differently is all that was needed to produce a totally different world view in the pictures."* (1990: 85) O comentário do autor mostra que a inovação veio a partir da decisão de Degas de articular os procedimentos de forma diferente.

fundamental nesse diálogo.

A proposta desse estudo é estabelecer uma nova hierarquia de modo a colocar a precedência na leitura e na prospecção dos caminhos existentes na coisa que surge. O despojamento de tudo que interfere nessa forma de observação e análise implica evitar a todo custo que se implante no objeto final a ideia bruta inicial. As intenções principalmente para quem têm a matriz, como a minha, baseada no projeto a partir de uma ideia-forte, são condicionantes das soluções a serem obtidas no trabalho. Essas intenções se embaralham na observação do trabalho em andamento; portanto, é fundamental a extensão do processo de gestação, para que essas intenções iniciais sejam diluídas e predomine a forma-forte.

Assim, no processo de obtenção escultórica, desloca-se o centro de minha investigação da ideia isolada na minha mente para o objeto nascente complexo. Essa alteração, que se percebe no andamento e na manobrabilidade da obtenção da escultura, faz pensar em uma dinâmica de produção e de entendimento como um fluxo, um processo similar a uma deriva. De uma parte, uso os mecanismos de controle que os meus métodos permitem; de outra parte, deixo o objeto deslizar semântica e formalmente ao longo do tempo e de acordo com as novas interpretações que serão descobertas em sobreposição à solução em andamento.

O reconhecer ou não reconhecer uma configuração no trabalho de obtenção escultórica é uma condição particular de relação entre eu e o objeto emergente, e essa condição pode depender de minha orientação interna, do estado de meu espírito e do contexto. Esse contexto deve ser entendido não apenas como o entorno físico e ambiental, mas também como a minha própria paisagem emocional em um particular momento.

O reconhecimento é determinado por uma série de fatores que abrangem meu estado emocional, meu estado de atenção<sup>116</sup>, e vão depender também das condições de apresentação do trabalho. A condição buscada aqui, de não-reconhecimento, ou melhor, de quase-

---

<sup>116</sup> Disponibilidade para buscar o não-previsto, aquilo que jaz ao lado do percurso, mas que não vejo, pois avanço geralmente tendo em vista algo, alguma coisa no horizonte do trabalho.

reconhecimento, joga o processo de fechamento do trabalho em um limbo dinâmico. Ao evitar a situação estável de reconhecimento do objeto, por meio da quebra do enquadramento, prolongo o processo de obtenção e levo a forma em constituição de volta aos seus limites de reconhecimento (NORBERG-SCHULZ, 1967: 54). O deslocamento ou estranhamento é a base de lançamento das estratégias de abdução interpretativa necessárias para que se dê a condição buscada, de quase-reconhecimento do objeto. A interpretatividade vai deslocar o foco da pesquisa para centrá-lo no processo da “escuta” e do “diálogo” com as questões do trabalho, com aquilo que é emergente na obtenção. Todas essas estratégias de abdução interpretativa convergem para a forma-forte, ou seja, para o abandono da ideia-forte, o que só é possível a partir da desafeição.

O processo de desafeição é uma condição que permite o estranhamento do olhar. Nada se altera formalmente no objeto em andamento, o que se altera é o que vejo nele, ou como o vejo. Com a desafeição e o estranhamento, posso buscar ver no objeto aquilo que esteve ali constantemente, mas que a afeição não me permitia ver. Esse “frescor” do olhar pode ser obtido por uma série de expedientes que vão favorecer a abdução interpretativa. A abdução existe como forma de diálogo com o olhar.

A afeição, como aqui tratada, não é apenas um processo emocional. Somos marcados pelas ideias inaugurais, que permanecem muitas vezes à frente de todo o processo. O que dispara o processo não tem necessariamente a ver com o trabalho em sua constituição final.

O pensar acerca de como deve ser a coisa é um pensamento envolvido com os desejos, pulsões e intenções do autor em relação à coisa que configura. São esses desejos que turvam a observação curiosa da coisa em andamento. Tenho de circunstanciar meus desejos para chegar a um olhar investigativo para com o trabalho em andamento. Esse acordo é possível quando, além de não desejar algo acima da coisa que ali está, consigo, por meio dos mecanismos de abdução, o estranhamento necessário para chegar às fabulações ou dobramentos.

A desafeição não se restringe apenas às ideias fundadoras. Ela inicia todo um processo

que, por meio dos ciclos de abdução interpretativa, as fabulações, culmina de modo inextricável com a deriva. A desafeição é causa de um processo interno de descondicionamento do **olhar**, processo que é a condição para o aparecimento dos desdobramentos interpretativos, as fabulações. A deriva pode ser entendida como um processo de agenciamento entre imagens condutoras (os desdobramentos emergentes), ou ainda entre impressões e formas presentes no espaço físico do atelier que compartilham esse espaço. Tudo isso (a desafeição, a fabulação e a deriva) faz parte da construção do processo interpretativo, processo que vai investir contra o meu sistema de visões pré-estabelecido.

A desafeição pode ocorrer quando se coloca uma camada espessa de tempo entre a ideia, seu início de constituição e o possível momento de convergência, de articulação da condição litigiosa da coisa, na configuração de uma solução proposta. Tempo e contexto, assim, desempenham um papel no processo de desafeição, porque, no coabitar no atelier com outros trabalhos, meu olhar pode estabelecer vínculos e relações com as outras coisas circunstantes e desenvolver outras relações (como na “Chaminé nas Nuvens”, fig.43, ou no “TemploBrasão”, fig. 46).

Ao prolongar o tempo, assumindo a continuidade do fluxo de execução, de leitura e de formação de sentido do trabalho em andamento, permito o aparecimento (por meio das estratégias de abdução) de outros sentidos para o mesmo objeto. Dessa forma, posso tornar o objeto mais ambíguo, propiciando a incorporação do emergente e, com isso, o consequente deslocamento (deriva) que acontece ao se incluir, no mesmo objeto, a percepção contemporânea da forma das outras configurações coincidentes. Ocorrem, desse modo, os desdobramentos, que constroem os litígios.

A coisa percebida, para ser percebida e lida, é sempre contextualizada. A detecção dessa pregnância é uma ação de sentido, de relação com o entorno – e, no limite mais básico, com a memória. Parte-se do pressuposto de que, quando atribuímos sentido à forma, é porque ela é vista contra um fundo. Esse entorno ocorre só aos olhos de quem vê, no momento da apreensão: vendo e atribuindo sentido ao que vê, a partir do que vê e de onde

vê. Cada ponto de vista vai, assim, gerar seu fundo de visão, o cenário contra o qual a coisa pode adquirir algum sentido. Assim, essa pregnância não é uma questão contida exclusivamente na forma ou no contexto; ela vai fazer sentido na interpretação de cada um que a vê. Afinal, ela tem a ver com sentido e com substância. Essa relação entre forma, contexto e interpretação<sup>117</sup> é o movimento pendular de meu raciocínio no trabalho.

A extensão temporal significa também entrar em um processo de ciclagem, buscando, por meio do alongamento da fase aberta do trabalho, a investigação de outras relações. Algumas vezes, essa ciclagem vai recontextualizar o trabalho ou reposicionar o olhar que incide sobre ele, expondo-o a contextos interpretativos diversos e gerando desdobramentos e fabulações que vão se sobrepor em uma coexistência litigiosa. Essas novas relações interpretativas podem ser identificadas na forma nascente e nas relações com o entorno, com o ambiente ou com outras formas e objetos presentes.

Essa ciclagem não é uma substituição de um fazer por outro, mas o estabelecimento de uma dinâmica de trabalho baseada nos ciclos recursivos. O ciclo é que vai poder relativizar as pulsões originais e estabelecer um movimento contínuo de realinhamento e articulação entre as várias visões a serem implementadas no trabalho; o ciclo se dá em ações de proposição, avaliação, re-estudo, proposição, sempre em continuidade. Por meio dessa dinâmica – ciclo→tempo→desafeição – posso romper com procedimentos atávicos no meu processo de trabalho.

---

<sup>117</sup> Os meus processos interpretativos são baseados em leituras de formas, eles se centram em reconhecimentos e associações, estabelecendo ligações entre situações distantes, conectadas pelo sentido intuído ou identificado.

### 5.3 A Fabulação ou dobramento

Minha questão nesta pesquisa é explorar as estratégias de desenvolvimento e expansão da visão inicial instituída no trabalho, propiciando o aparecimento, no decorrer do processo de trabalho, de outras visões e propostas paralelas, que vão se articular em uma coexistência litigiosa e gerar a deriva resultante que impulsiona o trabalho.

A dobra é, portanto, a detecção, durante o fazer escultórico, de outro sentido/interpretação possível que se sobrepõe e se associa ao atual. Essa nova visão/sentido/interpretação é compartilhada no objeto em desenvolvimento<sup>118</sup>, de modo que o sentido da coisa em andamento passa a ser resultado da mediação da composição entre as duas possibilidades – não abandonando a antiga e não rejeitando a nova – em um litígio. A dobra é, assim, o ato de sobrepor à visão presente do trabalho os novos significados e/ou leituras possíveis advindos da abdução interpretativa. Desse modo, o objeto é re-designado ao se articularem esses dobramentos. O ato de dobrar (algo, um tecido ou uma folha) sempre provê uma segunda camada; no caso do dobramento proposto aqui, a segunda camada é interpretativa, compartilhando as visões/interpretações do objeto.

Os trabalhos analisados nesse estudo indiciam, em muitos de seus títulos, as situações ali colocadas em litígio (colisão), como no caso do trabalho “Ondamata” (fig. 77). Esse trabalho foi gerado por um procedimento diverso dos procedimentos de abdução interpretativa propostos nesta tese, mas, após a identificação de pregnância<sup>119</sup>, passou a ser desenvolvido na

---

<sup>118</sup> O compartilhamento de um novo sentido no objeto em desenvolvimento ocorre quando reconhecemos nele alguma ressonância comum a outra forma à qual aquela ali alude. Segundo Piaget, aprendemos a perceber, reconhecer a identidade das coisas pelas suas propriedades topológicas, já que vemos os objetos deformados por nosso ponto de vista (perspectivismo). Muito da nossa capacidade de perceber a identidade das coisas se dá pela lei de *Gestalt* da constância da forma, segundo a qual as qualidades estruturais das formas permanecem constantes. Por exemplo, no caso do círculo, não o vemos como circular, exceto se estiver transversal à nossa direção de observação (normal); caso contrário, será uma elipse ou uma linha; porém, jamais aparecerá como um retângulo ou triângulo etc.

<sup>119</sup> Nesta identificação entra também a noção de presságio colocada por Pareyson, de ressonância como vou colocá-la mais adiante. Quando ao observar o fragmento eu detecto uma presença, algo como “tem alguma coisa aqui!”. Um viés interessante naquela parte ali em observação que indica uma possibilidade – o presságio.

direção proposta nesta tese (a forma-forte):



Figura 77. *OndaMata*, 2005/2006.

Esse trabalho resultou de um fragmento que não encontrou seu lugar em outra escultura. Ao longo da execução dessa outra escultura, executei o fragmento, separadamente, para ser adicionado posteriormente àquele trabalho. No processo de montagem posterior, vi que não estava funcionando: o fragmento não “encaixava” na peça destinatária (fig. 78) e também o conjunto não parecia funcionar de todo modo. Portanto, decidi deixar o fragmento de lado, abandonado. Após um tempo, observei o fragmento novamente e identifiquei uma possibilidade ali a partir da admissão de sua autonomia formal. Ele parecia conter uma promessa de algo diferente a que se destinava. Passei então a trabalhar considerando o fragmento a partir dessa autonomia formal.

A forma tinha uma *gestalt* clara, e, assim, decidi estendê-la: ela originalmente era pregueada ao redor de algo, e, para deixá-la estruturada (com relativa estabilidade formal, até mesmo para transporte etc.), deixei algumas varetas e ferros que são mínimos, mas que de certo modo formam linhas de traçado ou de fuga. Logo identifiquei na horizontalidade da forma duas faixas distintas, uma zona de linhas verticais – a zona inferior – e uma zona “cacheada” – a superior. Essas duas faixas mostram os dois momentos ali “representados”, como onda e como mata.

No caso desse trabalho, houve, num primeiro momento, o descarte do objeto, que se

deu devido a sua inadequação à destinação. Acabei desistindo do trabalho como um todo, pois, na escultura à qual ele se destinava, ficava grotesco, grande também; ele iria necessitar de grande estruturação, o que não achei que valesse a pena.

Foi num segundo momento que se deu a identificação de algo naquele fragmento jogado no atelier, daí sua colocação na parede (não era esta a situação original) e os movimentos subsequentes de consolidação e desenvolvimento das imagens ali identificadas. As duas vistas, a “borda da mata em vista frontal” ou a “vista da onda quebrando”, são situações concorrentes (as duas visões, as duas fabulações) concorrem com outro desdobramento (providenciado pelo objeto em si) em um objeto horizontal, fixado na parede acima da altura da linha dos olhos: outro desdobramento que é providenciado vem desse objeto em si (uma forma de sobancelha, estando sobre a porta, como um frontão, ou então a onipresente forma de nuvem que novamente reaparece).

O desenvolvimento do processo de obtenção, assim, se dá com a inclusão no trabalho dos novos sentidos litigiosos, ou seja, das visões causadas pelo distanciamento e pelo desdobramento; essas visões se alternam continuamente, numa sucessão de ações buscando a contínua rearticulação necessária. Identifica-se no trabalho, então, um procedimento de alteração e rearticulação de rota, que tem características de uma deriva, uma forma de chegar a lugares e situações não previstas inicialmente, mas que paulatinamente vão se descortinando à frente.



Figura 78. Peça abandonada

Muitas vezes não há sequer a necessidade de estar em busca, como no caso do “TemploBrasão” (fig. 79) . Nesse trabalho, não havia sequer uma visão inicial; fui tomado de surpresa quando, ao redistribuir os materiais e resíduos no atelier, para fazer fotos de outro trabalho que estava em andamento, observei uma forma interessante no grupo de restos que tinha sido deslocado de um lugar a outro e acumulado em um canto. Chamou-me a atenção a forma como, no meio do “lixo” todo, aqueles pedaços se organizavam: percebi existir uma configuração entre aqueles pedaços do grupo de restos<sup>120</sup>. A composição se ordenava em uma forma de templo, com duas ‘colunas’ e, sobre estas, uma terceira, que evocava um frontão (que tinha ainda um cubo jogado dentro). Imediatamente, isolei esse conjunto e comecei a investigá-lo, buscando afiná-lo com essa visão inaugural de templo.

Nesse trabalho, assim, não bastou apenas adicionar qualquer visão que pudesse ser acoplada ao trabalho; existiu uma condição de afinidade (e de presságio), que, além de conduzir a síntese formal no objeto transiente, criou um jogo de sentido significativo, em meu ponto de vista, com outro objeto já presente.

Desse modo, imediatamente o objeto ali observado passou a derivar, como mostram as fotos a seguir:

---

<sup>120</sup> Em alguns momentos meus restos adquirem a característica de fragmentos, ou seja, eles ostentam configurações que remetem para interpretações de objetos autônomos.



Os desdobramentos interpretativos obrigam a uma extensão do trabalho para a inclusão/articulação das outras camadas de sentido. Porém, não basta ver ou distinguir várias coisas ao mesmo tempo; essas visões e interpretações têm de ser colocadas para “andar junto” e têm de ser coordenadas, articuladas de forma consistente, segundo uma proposta sintetizada no trabalho, a forma-forte.

A ambiguidade resultante é obtida nesse pôr-se de acordo, nessa articulação das várias visões abduzidas que são construídas pelos procedimentos de trabalho no seu processo de obtenção. A ambiguidade é gerada pela solução mediada dos litígios (materiais, conceituais, perceptivos) em direção a um equilíbrio instável entre as várias questões ali reunidas, que vão coexistir ou confluir em uma solução escultórica (forma-forte).

O que gera o desdobramento? Como veremos adiante, existem muitas estratégias de geração de deslocamento, muitas formas de pensamento lateral, que possibilitam o aparecimento de uma fresta que permite chegar a outras visões sobre o mesmo trabalho. Trata-se das formas de estranhamento<sup>121</sup>, como uma maneira de retirar algo da frente da linha de visada (o que até ali se visualizou ou se vem pensando para o trabalho).

Esse é exemplo da potência gestaltica e da capacidade de gerar associações que têm os fragmentos, que podem funcionar seja como na figura humana ou como outra representação qualquer de figuras reconhecíveis (por exemplo, como no “Templobrasão”, fig. 79). Posso oscilar entre a imagem à qual o fragmento se refere – portanto, imagem inicial reconhecida e legível – e a condição da forma articulada como se apresenta, pela inclusão mental de possíveis partes faltantes por meio da referência a outras situações ali possíveis permitidas pelo estranhamento. A acomodação dessas situações em um mesmo objeto pode gerar também deriva. O uso da figura do corpo humano como base de trabalho gera fragmentos significativos, como na “Sereialula” (fig. 80) ou no “Intestinado” (fig. 82), em que ocorre uma

---

<sup>121</sup> Em alguns casos, posso ter uma abdução pura, sem interferência alguma, como no caso relatado do TemploBrasão. Porém, uma abdução como essa é incontrolável e, portanto, ainda que seja analisável neste estudo por meus procedimentos, não é passível de ser causada ou instrumentalizada diretamente.

forma simples de dobramento: o aninhar uma forma dentro da outra.

O uso de determinados materiais possibilita algumas fabulações. Por exemplo, o uso das redes metálicas possibilita a interação visual e espacial entre as formas componentes, por causa da porosidade e permeabilidade. Com as características das redes metálicas, posso ter dois objetos ocupando o mesmo espaço ao mesmo tempo e permitindo o ver-através e o ver-dentro. Em alguns casos, é até reconhecível essa intersecção (por isto, nesses casos, a intersecção adiciona diretamente o desdobramento de sentido), em outras vezes não tanto (em muitos casos, um perfil ou uma silhueta denunciam a intersecção, como em 'A Rusga', fig. 81); o fato é que essas intersecções estão ali para perturbar a percepção e o reconhecimento.

Cada fabulação estabelecida no trabalho tensiona o conjunto todo em uma outra direção interpretativa. O dobramento é um litígio que se impõe. A deriva pode ser considerada como a solução desse litígio, ou seja, a resultante de dois ou mais dobramentos sobrepostos ao longo do processo de obtenção. A direção, a intensidade e a mediação dos dobramentos são definidas por mim ao longo da transformação do objeto que se reconfigura em minha frente.

Talvez não haja necessidade de muitas dobras sobrepostas. Talvez baste trazer o trabalho para um determinado ponto de balanço entre duas visões distintas, como ocorre no "Dino+mapa" (fig.59); nesse ponto de balanço, então, é possível gerar bem mais do que as duas visões individuais envolvidas, em uma condição de flutuação interpretativa instável.

Para que aconteça essa condição de flutuação interpretativa instável, existem condições objetivas de desenvolvimento do trabalho, as estratégias de abdução interpretativa (formas de gerar processos abduativos), e existem condições subjetivas que podem propiciar acesso à fresta. Ambas as condições são essenciais, não bastando apenas uma delas. Afinal, a limitação de conformar o objeto nascente pelo que vejo tem de ser contrabalançada com uma condição externa que desequilibre ou enfraqueça essa visão hegemônica, mas é também necessária uma condição interna de dúvida, de atenção, de pesquisa e de voluntarismo para deslocar ou equivaler essas outras hierarquias que contendem pela hegemonia no trabalho.

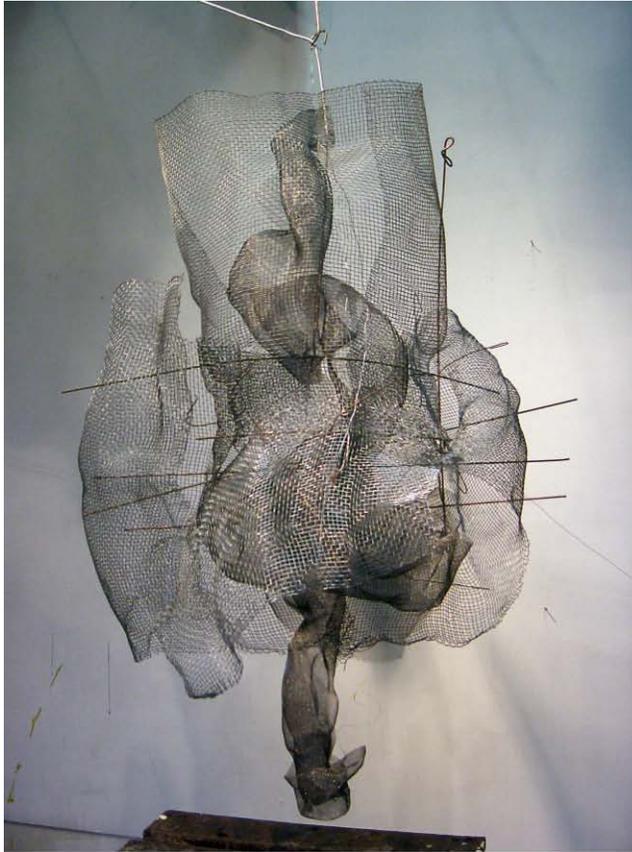


Figura 82. *O Intestinado*, 165x 85x 80, 1999/2007.



Figura 81. *A Rusga*, 2003/2004.



Figura 80. *Sereialula*, 85x100x45, 2007.

Toda alteração de processo de obtenção do trabalho tem de conter mudanças, mas essas mudanças não podem ser apenas de procedimentos, nem apenas de visão; a alteração tem de corresponder a uma mudança de perspectiva em relação à produção artística. Assim, deve haver mudanças no pensar o trabalho e não apenas no pensar-fazer o trabalho. Um conjunto de estratégias não representa nada se não houver uma disposição e uma curiosidade do olhar para ser surpreendido, para buscar ver outra situação possível ali presente. Não basta o desenvolvimento de um conjunto de técnicas, pois isso não dará conta dos componentes mais profundos do processo de produção artística, para além do desejo de alteração.

Porém, mesmo havendo essas duas condições de alteração do processo de obtenção do trabalho— a alteração de perspectiva e os procedimentos de descoberta —, como colocadas acima, elas não são suficientes se o trabalho não for constituído a partir de uma matéria que reaja a essas condições. A matéria deve ser capaz de reagir às condições de condução do processo (manobrabilidade) e se adequar a essa maneira de pensar-fazer (por meio da descoberta); ou seja, a matéria deve permitir a operacionalidade na condução do processo de obtenção a partir das suas propriedades intrínsecas.

Assim, a fabulação é fruto de uma construção e uma visão pessoais (o pensar), mas também tem de ser respaldada no fazer por meio de uma materialidade (o pensar-fazer), de modo que o desenvolvimento desse fazer permita a convergência dessas visões em um determinado momento. Desse modo, no aspecto operativo, nessas estratégias que dão suporte a essa nova visão em meu trabalho, estão alguns dos componentes essenciais do processo.

## 5.4 Deriva, fluxos, rizoma e o futuro

O processo de descoberta e experimentação não se dá de forma linear; ao contrário, é um processo que envolve teste, idas e vindas, experimentos, análises e transformações em um contínuo recomeço: são os fluxos. O fluxo é definido aqui como sendo o movimento de transformação da matéria básica, escolhida para ser o veículo da ação escultórica, de uma dada condição inicial (ou anterior) para outra condição (posterior ou final) por meio de uma sucessão de etapas de transformação<sup>122</sup>, algumas delas encerrando ciclos aninhados, em um movimento geral de constituição do trabalho. Esse fluxo de transformação da matéria corresponde, sinaliza e interage com um outro fluxo, interno, que corresponde ao fluxo de desenvolvimento conceitual<sup>123</sup>, intelectual e afetivo.

Esses dois tipos de fluxos são atrelados um ao outro no processo de obtenção, e, por serem de ordens diferentes, podem também se potencializar mutuamente: é frequente que esses fluxos, uma vez observados como paralelos (isoladamente), como em meu caso, e então observados como desdobrados, façam com que as imagens sugiram textos e os textos sugiram imagens. A ordem do pensamento sobre o trabalho muitas vezes se traduz na escrita, ainda que não seja sua correlata precisa; da mesma forma, as imagens mentais podem se traduzir no desenho ou no objeto (como esboço de registro ou investigação), ainda que estes não sejam correlatos externos exatos dessas imagens. De qualquer forma, é exatamente esse desvio que pode gerar movimento.

Esses dois tipos de fluxos, neste estudo, são tornados visíveis ou perceptíveis por meio do registro, do **atestamento** da transformação processada sobre a matéria. O registro fotográfico e textual comparece aqui na forma dos documentos de trabalho. Eles constituem-

---

<sup>122</sup> Nesse sentido, sinto-me mais próximo do engenheiro, segundo a classificação de Levi-Strauss (1989: 32), do que do *bricoleur*; eu tenho de construir meus fragmentos significantes e não apropriar-me desses fragmentos...

<sup>123</sup> Cada fluxo se rege por leis de descoberta que lhe são particulares: um é subordinado ao olho, outro subordinado aos processos mentais. Porém, é claro que existe uma inteligência no olhar, assim como uma visualidade (e estética) no pensamento.

se em formas documentais de demonstração do trânsito de uma condição (ou estado) para outra posterior (em certos casos a condição final); afinal, a escultura em constituição existe de forma transitória, transiente, trafegando de uma situação de formalização para outra, e, portanto, desaparecendo da presença, trafegando em direção à memória e à dubiedade que caracteriza a memória e se constituindo na trajetória histórica do trabalho. Seria como se imaginássemos um filme projetado de forma acelerada em que veríamos a matéria, ao longo desse tempo acelerado, se reunindo, se transfigurando mudando, adicionando-se a outras partes ou subtraindo-se, e, posteriormente, chegando à sua solução escultórica: as etapas constitutivas se esvanecendo e sendo substituídas pela forma final, e em certos casos ainda indo adiante, se decompondo e recompondo em um outro trabalho posterior.

Essa apresentação, o atestado, sob a forma do registro fotográfico do andamento do trabalho formal ou do caderno de bordo, registro de idéias e conceitos, é indicativa da existência de outros fluxos paralelos (pensamentos, sensações, idéias não desenvolvidas, imagens vagas, etc). Esses instrumentos de atestado permitem a recuperação de alguns desses fluxos (reativados pela memória na observação dessa imagem ou desse caderno). Trata-se de uma forma de documentação e registro dos diversos instantes pelos quais trafega o trabalho (e o autor) em constituição, um tempo desdobrado e congelado.

O atestado do meu trabalho ao longo do tempo indica casos de cruzamento entre os fluxos internos (o pensar) e os fluxos externos (o desenvolvimento da escultura). Alguns desenhos começam a apresentar vestígios externos de alguns desses cruzamentos de fluxos, que são paralelos ao trabalho, ocasionando uma espécie de junção híbrida dos dois materializada no trabalho (Fig.68). Algumas instalações também apresentam situações híbridas, indicadas pelo registro textual (caderno de bordo), que deixa (ou fornece) pistas na configuração do trabalho. O registro textual é o testemunho dessa outra vida (fluxo de idéias que aparece com textos modelados em arame,) que intersecta o fluxo de desenvolvimento formal (transformação da matéria), como no trabalho executado em Londres, a “Bananagenealógico” (fig.68), e o de Bad Ems, “O Pensar e o Fazer” (fig.65) A escrita vaza para dentro do trabalho. O texto, e mesmo a reflexão escrita, já invade o desenho também,



Figura 83. O Pensar e o Fazer, 2008, Detalhes

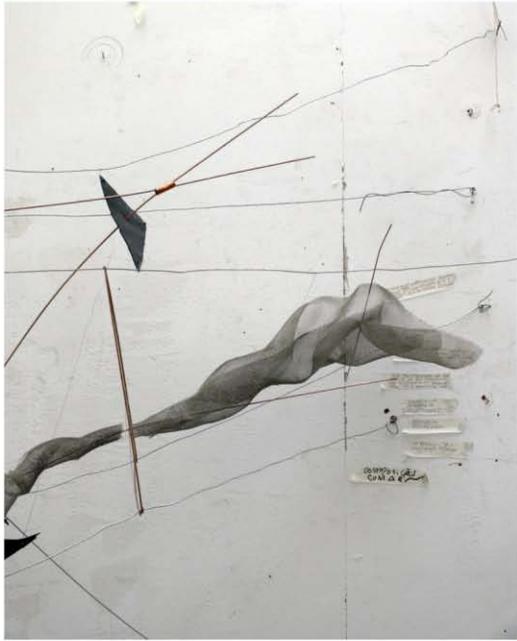


Figura 84. Varal Geométrico, 2008, (c/detalhes)

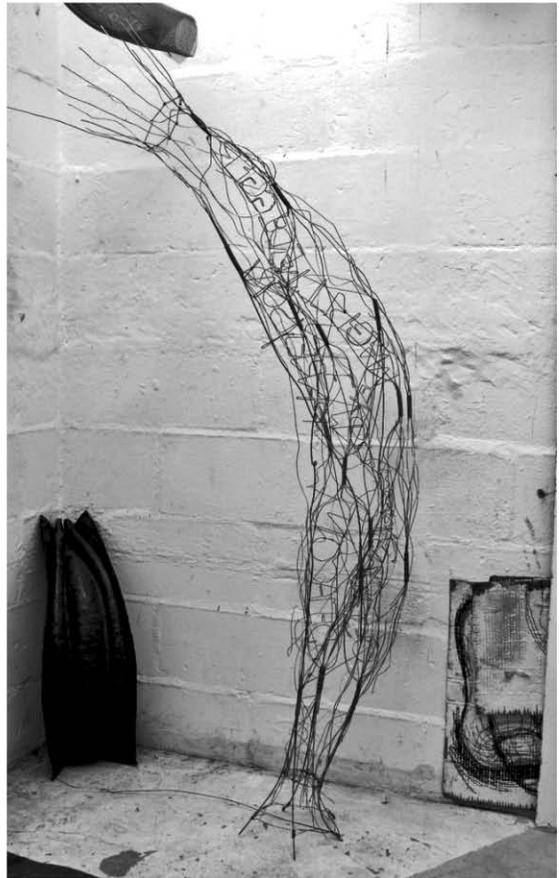
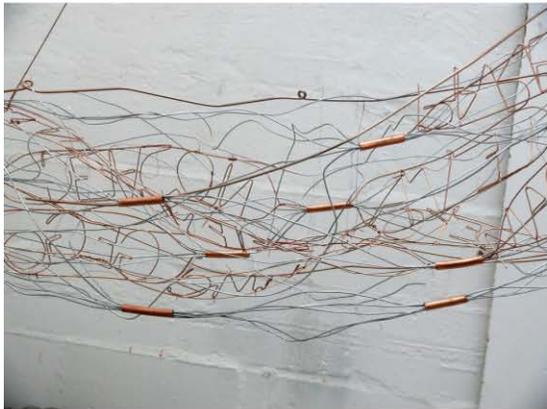
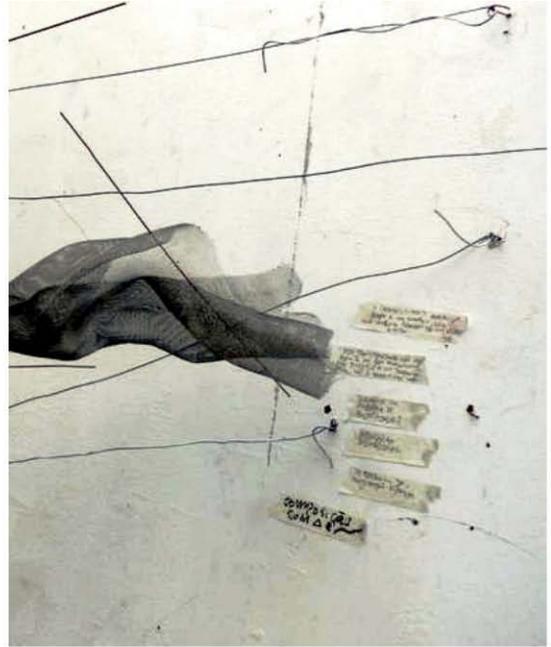


Figura 85. Bananagenealógica, 175x125x45, 2007, (c/detalhes)

inicialmente na forma de palavras e comentários que são, em certo ponto, agregados ao trabalho e depois soterrados na continuação, mas também na forma de gráficos e esquemas (Anexo III) que compartilham estes dois fluxos. Meus esquemas e gráficos são formalizações de conceitos, que por sua vez, a partir de sua disposição gráfica também se pode extrair outras relações conceituais.

Esses fluxos, que se dão dentro de um mesmo trabalho ou podem se estender ao longo de vários dependendo dos nexos entre estes trabalhos. O mais simples é aquele que leva à constituição de um trabalho, mas ele pode cruzar vários trabalhos, como no caso do Troncográfico→Dinomapa→Arbusto Ardente→Varal Rupestre, a ser analisado aqui, em que tenho fluxos que transbordam um único trabalho e se distribuem ao longo de um conjunto deles.

Entre o dois tipos de fluxo (matéria e conceito), há relações de interdependência e potencialização, como no exemplo acima, onde de um desvio interpretativo do “núcleo” do “TroncoGráfico” que gerou a perspectiva de explorar as ligações entre partes separadas (os apagamentos intermitentes que sugeriram as conexões das “estações de metrô”). Ao montar o Dinomapa, inicialmente no chão, mas depois me veio a sugestão de fazê-lo “no ar” daí a colocação das linhas de maneira vertical, o “Arbusto Ardente”, que ao ser construído me levou de volta a parede, com as linhas se estendendo entre planos ortogonais (o diedro, a quina da sala) abdução que levei para o “Varal Rupestre”.

O que vemos nesta seqüência é que existe uma interdependência entre os vários processos escultóricos (de construção material e de idéias e conceitos), pois só cheguei em um novo trabalho após ter “descoberto” algo no desenvolvimento do trabalho anterior. A abdução que acontecia, até poderia entrar no trabalho em desenvolvimento, mas podia ser melhor explorada – potencializada - em outro trabalho (em vez de ser “enfiada” ali só porque apareceu naquele instante). E também potencializada, pois cada idéia, em vez de ser aplicada onde foi descoberta, sendo transposta para um novo trabalho potencializa as abduções ocorridas pois elas podem acontecer em “terreno novo”.

O processo de obtenção de uma escultura – seja no nível material, do desenvolvimento do objeto (ou objetos) em construção, seja no nível conceitual, das diversas ideias que vão sendo ali articuladas – seria, então, em meu caso, descrito como uma forma de procedimento que articula e distribui atividades específicas na forma desses fluxos.

A noção de fluxo indica também que, no processo de obtenção escultórica, o ponto de observação de onde vejo o trabalho, a condição de observação<sup>124</sup>, se encontra em contínua alteração. Essa contínua alteração de posição em relação ao trabalho é fundamental para a consciência distanciada sobre o que se desenvolve à minha frente; trata-se de algo essencial em um processo de trabalho que se constitui a partir da operação heurística sobre os materiais escolhidos.

Essa contínua alteração de posição em relação ao trabalho, possibilitada pelos fluxos construídos ao longo do tempo no processo de obtenção do trabalho, ajuda a enfraquecer a visão unívoca, original, do trabalho. Assim, é possível dizer que os fluxos contribuem para o procedimento de desafeição que permite o surgimento de outros afetos. Todo processo de obtenção, em meu caso, tende a surgir a partir de um *insight* ou visão inicial, e a todo instante sou estrangido ou limitado por essas visões, que me assaltam. Daí a necessidade desses procedimentos de desafeição, que continuamente me fazem retornar a uma mesma posição, de onde parti para a busca da desafeição mas, colocando-me de volta de forma diferente em cada uma dessas vezes.

Com a extensão dos fluxos, paulatinamente o tempo provê a desafeição da ideia fundacional. Isso, por sua vez, vai permitir a percepção de todo um outro tipo de relação do trabalho em construção com seu ambiente e mesmo com outros trabalhos que coabitam o atelier. Essa coabitação, aliada a outros artifícios de abdução interpretativa, pode permitir, por meio do deslocamento, do estranhamento e do dobramento, a entrada de visões distintas daquelas que foram fundacionais ao trabalho.

---

<sup>124</sup> Neste caso, o sentido de “ponto de observação” é a posição, o lado, que momentaneamente “defendemos” em relação aos outros componentes.

A forma-forte, definida segundo o arcabouço teórico construído até agora, é uma condição de resolução do processo de obtenção escultórica que é baseada em um método de descoberta (heurístico). Para evitar fechamentos conceituais ou formais prematuros, segundo meu ponto de vista, o melhor é adotar um processo de descoberta acoplado a determinados procedimentos, como as formas de interpretatividade (oriundas da abdução interpretativa, processo central em minha visão do fluxo de desenvolvimento), que são os desdobramentos que propõem direções possíveis, interpretativas e formais, constituindo litígios capazes de conformar o trabalho em andamento. Então, em meu fazer heurístico, o desdobramento pode ser entendido como o que leva adiante a chama do trabalho, o litígio, na busca da articulação possível.

No fluxo do processo escultórico, a deriva ocorre como resultante do arranjo entre desdobramentos. Cada vez que um novo litígio se estabelece, pela aceitação da consideração de um dobramento no trabalho, o trabalho vai necessitar de mais outro ciclo de articulação entre as interpretações aceitas, e a resultante desse processo vai tomar a forma de uma deriva<sup>125</sup>. Essa deriva é então disparada pela identificação de uma nova visão interpretativa, de uma nova sugestão, que estabelece, no andamento do processo, outra dobra. Cada nova identificação vai novamente desencadear o mesmo processo já descrito. Daí os ciclos de que o andamento do trabalho necessita e que vão deslocando o trabalho do sentido inicialmente pretendido e me levando a buscar a solução particular de adensamento na convergência entre as mudanças no caráter do trabalho e as mudanças na forma e na execução. Algumas dessas mudanças estarão visíveis na condição final do trabalho, outras não.

Bridget Riley, em seu *Statement* (KUDIŁKA, 1999: 79) ao comentar sua forma de

---

<sup>125</sup> O objeto final (por exemplo, a “Ondamata”) não é nenhuma das dobras em si; ela gera um objeto intermediário que não fica contido no somatório das visões orientadoras. Esse objeto intermediário, fruto da deriva, já é uma outra coisa (e, no caso do exemplo, com um título que possivelmente lembre o verbo matar, o que gera outra dobra ainda).

trabalho, diz: “... *I work ‘from’ something rather than ‘toward’ something.*”<sup>126</sup>. Esse comentário poderia se adaptar ao caso aqui tratado da seguinte maneira: eu prefiro trabalhar a partir de algo a trabalhar em direção a algo. Nessa afirmação, temos, de um lado, a força impulsionadora do processo de obtenção (*‘toward’ something*), que pode se servir de uma forma-imagem<sup>127</sup>; trata-se de um ponto de chegada para as ações e os procedimentos executivos. Do outro lado, temos outro procedimento (*‘from’ something*), que assume a ênfase decisória no próprio processo de criação e execução. Esse procedimento se centra na descoberta de algo no fazer e no trabalho, em um arranjo qualquer (possivelmente orientado intuitivamente), entre operações que são inicialmente escolhidas para o desenvolvimento do trabalho e que, a partir de certo entendimento, crescem em paralelo com a coisa, empurrando o trabalho em direção às possibilidades vistas no processo.

De toda maneira, em meu caso, esses dois movimentos na dinâmica de obtenção da escultura se alternam, e serão também resultantes de ciclos de abdução interpretativa. Isso quer dizer que em um momento sou puxado por uma leitura interpretativa que se baseia em um determinado estado futuro da obtenção, e em outro momento sou empurrado a partir das descobertas que acontecem no andamento e que requerem completamento. Há também a possibilidade de eu já estar no encaixo de uma determinada situação ou problema e então surgir, no mesmo processo, outra possibilidade interpretativa que poderia subsistir a anterior, em conjunto com ela; nesse caso, é necessária a articulação contínua entre um imaginário (ou interpretação de função do trabalho) e outro. O trabalho, assim, passa a ter como elemento fundamental a exploração do balanço de poder entre as situações emergentes e as

---

<sup>126</sup> Kudielka em nota sobre o Statement de Bridget Riley fala que possivelmente ela se refira a Dylan Thomas, que por sua vez assim comentava sobre seu processo de criação poética: “*I think I should work from words, form the substance of words and the rhythm of substantial words set together, not towards words. Poetry is a medium not a stigmata on paper.*” Collected Letters of Dylan Thomas, ed. Paul Ferris, London, 1985. p.181.(KOUDELKA, 1999: 136)

<sup>127</sup> “Zuccari equates *disegno* (a term that embraces both design and drawing) with the ancient conception of “*idea*.” To *disegno* he accords a dual role, distinguishing between *disegno interno* and *disegno esterno*. The “*inner design*” (or “*idea*”) which precedes execution and actually is completely independent of it can be engendered by man in his mind only because of God; man’s *idea* is only a spark of the divine mind. *Disegno esterno* is the external, visual shape of the structured concept, the actual artistic representation, be it pictorial, plastic, or architectural.” ou seja, o desenho externo que precede a execução e que é completamente independente desta.(ROSE, 1976: 9)

estabelecidas.

Quando busco um olhar sobre a trajetória percorrida na obtenção de cada uma de minhas esculturas, sou tentado a ver essa trajetória como uma linha, como um percurso que começa na matéria bruta, passa pela formalização inicial e se desenvolve ao longo do tempo de transformação da matéria em escultura. No desenvolvimento da forma, desde seu esboço inicial – o lançamento – até sua obtenção final, há, segundo minha interpretação, uma trajetória que se assemelha a uma lenta e sinuosa transformação, de um núcleo material hesitante até a constituição final em um objeto ou artefato. Porém, caso eu conseguisse, por um artifício ou método, me colocar em uma situação externa de observação<sup>128</sup> (ao processo de obtenção da escultura), ainda continuaria vendo uma linha sinuosa e claudicante que vai da ideia inicial à condição final?

No modo como vejo hoje o processo escultórico, a resposta é não. O que observei é que essa linha (sinuosa e claudicante) de evolução do trabalho é uma visão de trás para diante e sugere uma falsa verdade. Essa visão toma como base da análise o fato de que, partindo da constituição final do trabalho e andando para trás, traço uma trajetória linear: o processo aparenta ser linear na tomada de decisões, porque passa a impressão de que esta é a única maneira de se chegar até aqui e de que este ponto, ponto final, era a única condição de futuro possível para aquele ponto de partida. Mas não é. Na verdade, essa trajetória é formada por um conjunto de momentos, de instantes do desenvolvimento conceitual e material da escultura. Esses momentos são constituídos como nós, de forma que podemos imaginar que em cada um deles foi tomada uma decisão – acerca da forma, da ocupação espacial ou do sentido e do significado – e que cada uma dessas decisões significou alterações na condição final. Esse conjunto de nós, portanto, são os momentos de decisão. Eles se distribuem ao longo do vetor temporal que representa o desenvolvimento do trabalho (“... ele viaja no tempo de

---

<sup>128</sup> Essa alternância de visão é tratada por Kubler em seu livro *“The Shape of Time”*, em que ele continuamente alterna posições de observação e reforça o benefício que isso pode trazer (1978: 54) sobre as séries e sequências (vistas de dentro, parecem sequências abertas, mas, vistas de fora, demonstram ser séries fechadas).

um ponto a outro...) <sup>129</sup>. Se considerarmos que, a cada nó, a decisão se faz entre pelo menos duas opções, e se, em vez de seguirmos pelo tronco que gerou o trabalho final, imaginarmos uma decisão diferente daquela que foi tomada, para cada nó ao longo da história daquele trabalho, começaremos a ter uma noção de que aquela linha sinuosa e claudicante de constituição do trabalho é, na verdade, uma representação extremamente esquemática de uma enorme complexidade; essa complexidade vem da combinação de futuros que constituem o conjunto de opções que podem ser feitas a cada instante, a cada nó possível no processo de constituição da escultura.

Para representar esse processo graficamente (como esquema), portanto, eu traçaria a história (a real e as possíveis) de cada trabalho na forma de um grande rizoma. Esse rizoma representa as expansões correspondentes às diferentes alternativas que divergiriam a partir de cada um dos momentos de decisão; trata-se das várias direções possíveis desde o deflagrar-se do processo de obtenção até sua conclusão (ou fechamento). Cada solução obtida ali é uma das instâncias, um dos mundos possíveis de existência dentro daquele imenso rizoma que representa as múltiplas possibilidades de desenvolvimento do trabalho <sup>130</sup>.

O processo, pensado como um rizoma arborescente, considera que cada ponto dessa linha é um nó (ponto de decisão) de onde parte uma imensa quantidade de ramificações alternativas, cada uma levando a um futuro possível, conceitual e semântico, diverso daquele escolhido inicialmente (ou anteriormente) para o trabalho. Cada nó contém decisões que

---

<sup>129</sup> Elaine de Kooning citando Rothko (1994: 171). *“The progression of a painter’s work, as it travels in time from point to point, Will bo toward clarity, toward the elimination of all obstacles between the painter and the Idea, between the Idea and the observer...to achieve this clarity is, inevitably to be understood.”* Ele usa o tempo no sentido externo, referindo-se à trajetória de um artista no tempo de sua vida. Porém eu, como falo de processo de criação e obtenção, uso o tempo aqui exemplificando o tempo da obtenção de um trabalho, e não o tempo da trajetória pessoal, pois acho que os trabalhos têm ciclos aninhados que podem repetir ciclos grandes. No caso dele, cada ponto pode ser entendido como um trabalho; em meu caso, cada ponto pode ser entendido como um nó ou encruzilhada.

<sup>130</sup> A observação ao longo da genealogia de um trabalho alcançado, ao se olhar de trás para diante, traz a noção, equivocada, de que esse deslocamento se dá na forma de um túnel, inexorável, que conduz para a solução final. Porém, quando esse mesmo processo realizado é revisto pela outra ponta, de forma cronológica, então se pode ter a noção do infinito conjunto de nós – entroncamentos –, da vastidão de possibilidades que as escolhas ou opções vão canalizando.

mudam a rota do trabalho e levam-no a ter outros sentidos e, portanto, a ter formalizações diversas<sup>131</sup>. A permanência no trabalho dos vestígios que indiciam esse percurso é também fundamental para o adensamento do objeto.

Por que a necessidade de pensar desse modo o trabalho? Essa forma de pensar serve para tornar continuamente presente em minha mente o aspecto transitório das etapas do trabalho de obtenção<sup>132</sup>. A ideia de rizoma explora as possibilidades fornecidas pela intuição no processo de obtenção escultórica. Essa consciência leva-me, portanto, a experimentar diferentes situações e a assegurar um processo de descoberta conduzido sob a contínua pesquisa, identificação e análise das possibilidades não implícitas no trabalho; essas possibilidades podem ser descobertas pelo olhar curioso que se constitui e que vai descobrindo, ao longo do processo, como ampliar o leque de opções, de escolha de andamento e de futuro, para um mesmo trabalho.

O trabalho de construção escultórica, quando entendido na forma desse fluxo, leva-me então à consideração de que cada momento no seu processo de obtenção é como uma encruzilhada (ou nó) e que de cada um desses nós implica ilimitados futuros que se irradiam a partir dali. É nessa condição de encruzilhada que pode ocorrer uma fresta, divisando os futuros possíveis a partir da incorporação de outras possibilidades interpretativas para o trabalho.

Se eu coloco a ênfase na obtenção da forma final, então o processo é apenas um meio de atingir a forma. Porém, se eu coloco a ênfase no processo de obtenção, então não existe uma saída única, não podem existir determinantes a priori. Nesse caso, não há uma ação que seja determinante; o determinante é o conjunto de ações, orientadas pelas múltiplas visões

---

<sup>131</sup> Na verdade, quando observo o processo de uma escultura já realizada, corro o risco de aceitar a ilusão de que tudo me levou até aquela solução final, pois apenas vejo de trás para diante. Daí a importância do exercício de se colocar por fora de todo o processo de decisão. Esse se colocar de fora permite ver que a cada nó, ao se optar por uma ideia ou noção diversa daquela feita em cada momento da linha de tempo do trabalho, altera-se o resultado na ponta final da linha de tempo.

<sup>132</sup> Richard Deacon: *"But surely the interesting thing is to keep the framework uncertain; if you make a new framework then you establish a new convention. What interests me is to retain an uncertainty within the framework, because then you are dealing with something you don't know. If the framework is determined then really you have the academy."* (TAZZI, 2000: 32)

que irão, de forma cumulativa, se somando e constituindo o trabalho resultante.

A compreensão do processo de criação como um *continuum* de interações (entre ideia/conceito, forma em constituição e seu espaço de existência) permite o desenvolvimento do trabalho utilizando as estratégias de abdução interpretativa e estabelece uma dinâmica de transformação do trabalho, que será então conduzido pelas sucessivas visões. O processo de obtenção, desse modo, não é um momento único, é um estado dinâmico de condução da indagação e da investigação artística das diversas possibilidades expressivas. Uma dessas estratégias refere-se à condição necessária de permanência do objeto em construção/constituição, em seu estágio aberto; essa estratégia é propiciada pelo tempo estendido, o tempo do abandono e do retorno, no espaço de relações do atelier.

Inicialmente, em meu processo de criação, as ideias não são claras; elas correspondem a anseios, visões vagas, e quase sempre são percebidas mais como intuições ou presságios a serem investigados do que como formas definidas que venham a servir como guia de projeto. O processo de trabalho pode ser entendido a partir de duas condições opostas: ou como um conjunto de ações que buscam chegar ao resultado almejado (projetado) ou como procedimentos que visam chegar ao resultado que seja definido no processo como uma relação interativa entre os anseios – e não as ideias ou imagens interiores – e o trabalho em criação.

O processo de criação, ao definir um percurso de trabalho que não leve em conta a inexatidão e a vagueza das minhas percepções internas, pode estar condenado à imobilidade ou ao congelamento. O entendimento do que seja essa “vaga noção”, a correta<sup>133</sup> correspondência entre essas intuições e o objeto nascente, é o que chamo de ressonância. A ressonância é o elemento fundamental a ser estabelecido neste processo de investigação, pois

---

<sup>133</sup> Correta como relação *a posteriori* e não como uma situação pré-definida, mas escondida. Ela vai se ligar à noção de ressonância, que, tanto quanto esta implica uma relação de futuro: não é algo que já existe – já presente – mas está escondido, e sim um presságio que se desloca, na medida de sua busca, em direção a uma descoberta que vai ocorrer no andamento do trabalho. Ou seja, não se trata de algo presente de que não me dou conta, e sim de um futuro do qual me chega apenas um faro ou palpite.

é o que define a aproximação do momento de conclusão do trabalho.

## Conclusão

*“Se a obra possuir algo de mágico, eu a considero bem-sucedida. Essa visão particular que, de acordo com o que algumas pessoas dizem, o artista quer impor aos outros, de fato somente se revela ao próprio artista quando está pronta. Ao vê-la ele sabe que terminou seu trabalho.” (BOURGEOIS, 2000: 74)*

Como determinar, ou identificar o momento de culminância do trabalho? Quando posso dizer "cheguei!?" Quando posso sentir, frente ao trabalho desenvolvido, que já estou em presença de algo? Quando Louise Bourgeois diz que todo o processo de trabalho dela culmina com uma espécie de purgação<sup>134</sup>, ela enfatiza um momento de ‘pós-parto’ como forma de identificação? Já que não tenho mais a idéia (forte) para seguir, e mesmo me dizer quão distante estou do final, como faço para identificar se aquele é o ponto ótimo do trabalho?

Trabalhos que são determinados pelo processo de descoberta tendem a ter seu sentido de completamento decidido caso a caso, no próprio curso do trabalho. Todo processo é pessoal e, portanto sujeito a mudanças e à relação com a matéria em seu processo de constituição, mas os trabalhos fortemente baseados no processo tendem a ter a preponderância da decisão “no fragor da batalha”.

Ressonância: Processo de transferência de energia de um sistema, que oscila numa frequência própria, para outro que oscila com a mesma frequência. Isso indica afinidade entre duas coisas distanciadas, sem contato físico, na qual uma ação em um dos elementos gera um efeito sobre o outro elemento, sem transmissão direta. É o diapasão. As duas coisas sem contato físico, mas com afinidades: entre minha visão interior e, no exterior, uma determinada forma física, quando atingem determinada condição ressonam em conjunto.

A ressonância é uma forma de afinidade ou de transferência de sentido entre trabalho e

---

<sup>134</sup> “Quando uma escultura está pronta, cumpriu seu objetivo e eliminou as ansiedades que eu sentia. As ansiedades desaparecem para sempre. Nunca voltarão. Eu sei. Funciona.”(BOURGEOIS, 2000: 142)

autor<sup>135</sup> (mas também entre espectador e obra). Entre minhas impressões, meus “presságios” internos – na forma de um conglomerado ou complexo de imagens, sensações e intuições – e a proposição obtida no trabalho escultórico. Modelos pré-existem, mas a condição que se apresenta nesse caso é verificar se a forma externa tem afinidade com um sentido interno (intuições) que não é pré-existente, que é descoberto no momento de detecção da ressonância.

Todo trabalho, dentre varias possibilidades, pode ter uma conclusão por via programática, por via formal, por via ressonante. Toda atividade artística na matéria física pressupõe uma contrapartida conceitual/emocional interna: algo cresce e se constitui no exterior (forma e configuração), algo deve crescer e se constituir no interior (consciência e clareza).

Outra forma de avaliação da completude de determinado trabalho é ter um projeto, assim a condição de terminação é definida anteriormente ao processo de execução. No processo baseado no projeto, é possível saber inclusive previamente, e mesmo a cada momento da obtenção, o quanto falta para sua conclusão.

Outro tipo ainda é o trabalho baseado em um programa, numa condição programática. Nesse caso ele quase se constitui em um *checklist*, mas essa é a condição oposta a buscar uma conexão estreita entre sentimento, conceituação e a forma artística em desenvolvimento (a Formatividade de Pareyson). No *checklist* qualquer um teria condições de verificar, no andamento do trabalho (na condição, e constituição física do trabalho) se foram atendidas essas condições e, portanto poderia determinar a conclusão do trabalho. Os trabalhos conceituais se inserem nesta definição.

Em uma forma de criação artística que é baseada no processo de descoberta do trabalho só é possível determinar quando se atinge determinada condição quando se percebe

---

<sup>135</sup> Ambos compartilham uma história e os bastidores. Por isto é profícuo o retorno analítico uma vez identificado a ocorrência da ressonância, indagar o trabalho é uma forma de auto-interrogatório, mas é também uma forma de compreender como se processou a ressonância naquele caso.

já estar ocorrendo tal condição<sup>136</sup>, ou quando se consegue detectar esta condição de finitude muito próximo ao ponto de atingi-la (é necessária a atenção e foco) e esse depende ainda da condição local, o caso a caso.

Aqui também imagino como se processam as decisões em uma série de trabalhos de outros artistas, como Barry Le Va<sup>137</sup>, por exemplo, quando e que elementos ou processos avaliativos convergem para a definição de que está no trabalho concluído? Como se dá o senso de completude de um trabalho que muda a cada vez que é montado em um lugar diferente?

A ressonância não é um parâmetro de afinidade de descoberta, é um parâmetro cumulativo de chegada. O trabalho não fica pronto de um golpe, ele vai tendendo à... Portanto a ressonância não é uma aferição. Ressonância é uma avaliação intuitiva da forma em andamento. É uma avaliação de caráter aproximado, onde verifico se a forma já apresenta um sentido de incomensurabilidade e de afinação: a primeira pode ser intuída a partir da percepção da existência das várias leituras que podem se encaixar naquela forma/construção obtida, a segunda baseia-se nesta relação entre intuição (que não tem nenhuma afinidade com o termo visão como entendido pela física ótica) e o objeto externo.

Esta forma de procedimento necessita de uma avaliação contínua do impacto causado na consciência pela presença do trabalho que se modifica, ou seja, necessito perscrutar, em mim, se o trabalho já atingiu seus objetivos. Como uma forma de conexão paradoxal, esta é uma definição que ocorre caso a caso, evitando uma diretriz de caráter programático. Depende dos reflexos internos causados por aquela forma particular que se constitui, e que

---

<sup>136</sup> *"But Bill would paint it out and do it over and over again to get the exact gesture that he wanted, not that he knew the gesture beforehand but he knew it when he finally arrive at it."*(de KOONING, 1993: 229) Elaine descrevendo o processo de busca de Willem de Kooning.

<sup>137</sup> *"I certainly put things together; however, I don't know is if I'm putting things back together. Everything can be taken apart. Out of that Wagner piece, I can go on and do 10 very different variations."* Sculpture Magazine Sept. 2005 vol.24 No. 7 pag. 40, isto demonstra a efemeridade e circunstancia de cada trabalho, cada montagem – e acho que neste contexto tem como referir-se à montagens – pode ser extraído dos mesmos elementos. É uma instancia forte mas não é definitiva nem fixa. Isto também poderia reforçar a questão do espaço de destinação do trabalho como entrando também na conta da definição da forma de montagem do trabalho).

busca seu status de finitude. Na minha declaração de sua autonomia.

Ao depender de minha avaliação interna, de meus humores, esta condição se coloca em uma situação de subjetividade. Pode acontecer que um trabalho venha a ser considerado, em um momento, como estando concluído e pode, em um momento subsequente, não mais ser considerado como terminado<sup>138</sup>, aí entra também aqui a extensão do tempo de gestação do trabalho na busca de uma avaliação da estabilidade, não solicitando mais intervenções. Mais uma vez o processo vai se construir então na relação um a um entre consciência que segue a forma em constituição, e esta forma em si, que se transforma e, aos meus olhos, adquire autonomia e finitude.

Esta contextualidade que institui essa condição me faz pensar que na verdade não exista um ponto definido geral de chegada na conclusão do trabalho, e que, portanto eu tenho de lidar com uma situação que se caracteriza por um aspecto probabilístico; 'estou mais próximo que antes', ou 'estou mais distante do que antes', o que faz a avaliação recair em um processo de comparações sucessivas. Ao não ter uma condição específica a ser atingido, o trabalho passa ter uma gama de possibilidades (uma zona de força) de situações possíveis de ser, para então, comparativamente, ser declarado como em condição de conclusão ou fechamento.

O termo forma-forte se liga à noção de forma externa e, portanto a uma condição determinada de estabilidade da constituição física do objeto, da forma escultórica (uma configuração específica). Ao mesmo tempo como a condição de finitude depende de uma contrapartida interna minha (que ressoe em mim) então cheguei à conclusão que o termo forma-forte deve ser ampliado para conter toda a complexidade que encontrei em minha

---

<sup>138</sup> Elaine de Kooning relata o caso de de Kooning, que insatisfeito, e irritado com a luta com um trabalho, "*Seated Woman*", acaba cedendo para John Graham, pois este se ofereceu para tirá-lo de sua frente, e o recompra dez anos depois, pagando a Graham 10 vezes o preço original (de KOONING, 1993; 226) traduz esta variabilidade e o impacto que tem as condições momentâneas de produção do trabalho artístico. E mesmo Franz Kline freqüentemente retornava a seus quadros, retirando-os da casa de seu colecionador David Orr, levando-os ao atelier e retrabalhando-os, ela comenta que o processo dele "*...was one of constant adjustment, refinement addition and reduction...*" (de KOONING, 1993: 193).

produção.

De todo modo eu tenho de basear-me na ressonância (conexão intuitiva entre forma emergente e consciência emergente— as duas coisas se tornariam convergentes) e observei que a ressonância tem uma zona de eficiência, onde ela começa a se manifestar, atinge um pico e depois começa a perder força esmaecendo até desaparecer, portanto não conseguirei chegar a um ponto definido de terminalidade, e sim a uma condição que sinaliza um conjunto, um rol de situações a serem atendidas.

Por isto o termo condição-forte define a existência de uma zona, banda ou vizinhança, onde a forma emergente do processo de obtenção se torna forte, agrega visões e sentidos. Esta zona, dependendo do trabalho, pode ter maior ou menor extensão, pode ser mais ou menos precisa. Em um trabalho como “As Galinhas” ou a “Cartografia Afetiva”, esta zona de condição de força se localiza em uma zona vaga, pois não tendo uma precípua configuração, o trabalho só se completa com a sua distribuição no lugar (as instalações e as constelações), e esta distribuição necessita um espaço base de onde se distribuir e ocupar, a forma-forte é então obtida na montagem. Já um trabalho como “A Chaminé nas Nuvens” tem uma zona de finitude menor, mais restrita, é a autonomia do totem em seu isolamento. Nos dois casos extremos apresentados agora (constelações e totens), de todo modo, o processo passa por uma avaliação interna e intuitiva e que tende a ser feita caso a caso, e que evita a condição programática. A conclusão do trabalho é dependente da sua configuração, da família a qual pertence, da sua constituição em isolamento ou em articulação com os espaços e com outras formas circundantes, etc.

Para mim o que fica, é esta noção de mutação que o trabalho apresenta hoje. O fechamento desse processo de pesquisa se dá no trabalho, na identificação que o trabalho se deslocou porque o processo, ao se alterar, se reagrupou sob outras bases. Ainda me vejo com muitos vícios, mas como foi dito no início, alguns desses vícios ou modos de ver serão desalojados no longo prazo, eles são estruturais mas, qualquer maneira, vejo que consegui erigir um conjunto de procedimentos e de estratégias que foram coligidas pela minha visão

que modificaram minha matriz conceitual. Consigo reunir e operar coletivamente um conjunto de proposições construídas ao longo desse trabalho e que fundamentam e explicam esse conjunto de obras.

Em minha hipótese inicial eu estabelecia que, a escultura se constituía a partir da instauração de um litígio. A partir dessa hipótese todas as proposições posteriores vieram se somando e articulando com esta proposição para desembocar em um método que englobou as diversas estratégias e conceitos identificados transformando-os em uma totalidade orgânica.

Estas estratégias e conceitos serviram para entender a instauração de um estado de escuta na obtenção do trabalho como um forma de relação com a coisa emergente. Após essa pesquisa minha dinâmica de trabalho se alterou e talvez o que mais caracterize a produção atual, desenvolvida para esse estudo é que ela é feita a partir da escuta do trabalho. É uma escuta, mas não é passiva, pois essa escuta se traduz em fabulações. O que ouço nessa escuta tem de ser equacionado e respondido no fazer.

Não é um método mecânico, não há um fluxograma ordenando passos, não há ordenação dizendo o que fazer antes e o que fazer depois, cada um dos conceitos identificados no método, o estranhamento, a fabulação, a abdução podem em um processo criativo ocorrer sem ordem definida, pois trato com totalidades complexas e a observação e a análise reagem de forma variada.

Como no caso da “As Galinhas” ou com a “Cartografia afetiva” ou ainda “O Pensar e o Fazer”, em cada um deles operei de forma orgânica. Em cada um deles segui uma rotina diferente desde seu início, mas em todos eles a alternância entre a visão interna e a avaliação da forma emergente foi constante, operar com a matéria e operar com as idéias se sucederam e nesta alternância sempre ocorreu a descoberta da direção a seguir com o que lidava em cada um dos trabalhos.

Um processo de descoberta tem de ter esta característica mutável e fluida, e que,

apesar de validar na prática (no fazer) e nos resultados obtidos (na produção) as categorias e operações identificadas por mim para o processo de obtenção escultórica, não deve ser cristalizado em um rol de ações.

Muito do aspecto rígido e parcial que aparece em minha forma de apresentação e exposição, se deve a essa necessidade de definir e estabelecer identificações e posturas, mas toda a categorização que faço tem de se fundir na práxis e na multivariada que esta apresenta. Se buscar um processo de produção escultórica baseado na descoberta, então buscar o inesperado ou inusitado é a postura mínima necessária, e ela passa por evitar as esquematizações que possam enrijecer o processo e a consequente perda de contato entre as fabulações e o que se torna emergente no trabalho por via de minhas operações.

O fundamento de um trabalho escultórico baseado na descoberta é a deriva, essa deriva não pode ser operada diretamente, ela é a resultante. No processo de criação posso operar mais diretamente com a abdução, com o estranhamento, posso fabricar fabulações, mas a deriva, pela integridade do método, tem de ser deixada solta na maior parte do trabalho. Essa deve permanecer assim até a identificação da possibilidade de fechamento do trabalho, nesse momento então pode ocorrer o fechamento.

Esses métodos me levaram a investigar no próprio trabalho escultórico em andamento as respostas ou as questões que são ali embrionárias, mas que interpreto como sendo de valor para a direção a ser impressa no trabalho. Com isto me obrigo a uma constante atenção e conexão. O olho busca nexos na forma associando e interpretando, pois é disso que sai a construção de fabulações. Essas identificações e categorizações que existem por trás das fabulações são apenas vistas parciais de um processo que é dinâmico e orgânico.

Para ocorrência no trabalho de um litígio fundacional, dando partida ao processo de descoberta, isto implica na convergência de duas ou mais visões que vão concorrer para o estabelecimento desse litígio. Para ter esta convergência necessito gerar estas outras visões, transformando o processo de obtenção em investigação e descoberta. Esse diálogo tem de ocorrer através de um processo interpretativo sobre as visões que emergem da coisa em

andamento quando estimuladas por procedimentos abduativos.

A desafeição é um conceito importante, pois em um processo artístico que se conduz por imagens/ideias que me assolam na criação e constituição do trabalho ela pode auxiliar ou atrapalhar o desenvolvimento desse trabalho. É através dela que as imagens que contendem em minha mente podem ser analisadas, relacionadas e articuladas. A desafeição fornece a frieza e o distanciamento necessários. A desafeição é também obtida pela extensão do período de constituição de trabalho, pelo prolongamento dos tempos de execução e que, combinado com minhas estratégias abduativas, evitam que o panorama possivelmente hegemônico de uma imagem ou idéia impeça o desenvolvimento de outras.

A desafeição e a competição entre imagens geradas no processo de construção do trabalho fornecem o quadro inicial. Após a incorporação desse processo de desafeição vem a questão da identificação das varias possibilidades interpretativas que ocorrem na coisa emergente. Identificação e seleção das várias vertentes a serem contendidas no trabalho na busca da instauração do litígio

Para dar condições para o aparecimento ou para a geração dessas novas idéias busquei estabelecer um conjunto de procedimentos que possibilitam a abdução interpretativa, ela é que sinaliza, por sua constituição, baseada na associatividade e interpretação, a entrada do novo, do inesperado. Por isto o termo abdução, pois o novo não pode ser obtido por indução ou por dedução, pois esses partem de situações conhecidas.

O novo não quer necessariamente significar inédito. O novo a que me refiro aqui é o inesperado, que só pode ser obtido pelo olhar curioso que vê diferentes articulações na forma presente. É uma questão de olhar de forma diversa, e não de construir formas inéditas. Esta diversidade é obtida pelo estranhamento: pela quebra do quadro de referencia que amarram determinadas imagens. Toda a ideia ou imagem que circunda um processo de criação se encontra dentro de em um jogo de expectativa e previsão. A abdução se estrutura sobre a questão do estranhamento. O efeito gerado quando rompemos ou deslocamos o quadro de referencia de determinada imagem ou forma.

A abdução é resultado de uma quebra de enquadramento, ela ocorre no hiato que vai da quebra desse enquadramento até sua reconstituição. O estranhamento age nesse limbo através de um olhar curioso que atribui fabulações à esse trabalho em andamento. Mas também a fabulação cria contexto, essas associações necessitam de um quadro de existência, que ao se articularem, viram interpretações. É na convergência dessas abduções que se constrói a direção resultante, é ela que dá passagem às tensões identificadas e operadas, articulando-as na forma de uma deriva. A deriva é a resultante, ela é o resultado da aplicação das tensões interpretativas ao trabalho.

Os fluxos de configuração formal e de fabulação geram a deriva que leva o trabalho até a forma forte. Historicamente passei da idéia-forte para a forma-forte, mas hoje em dia gerencio o fluxo que obtenho no processo de abdução e de interpretação por meio da desafeição, do estranhamento e da extensão temporal do tempo de questionamento.

Para passar da ênfase da ideia-forte - imagem interna que comanda o processo executivo -, para forma-forte, com a forma emergente que vai passar a comandar o centro do processo investigativo, tenho de me deslocar do idear, para o pensar-fazer e o operar – para o processo de obtenção. Esta resultante implicada é a deriva, e foi essa deriva mesma, que me levou a iniciar essa jornada, da busca de outra matriz conceitual para meu trabalho escultórico, baseada no litígio. Esta matriz originalmente vinha acoplada a um conjunto de premissas que verifiquei eram adequadas e conduziram a pesquisa as suas conclusões atuais: havia um descompasso na minha práxis, entre a técnica que utilizava com o potencial ali existente, e o desenvolvimento expressivo e poético foi baseado na técnica desenvolvida, e o lançamento da alteração foi baseado em um conjunto de procedimentos e técnicas já eram consolidados.

Claro que esse texto é a construção lógica de meu processo de estudo, sistematização e exploração das dimensões do processo de descoberta do meu processo escultórico. A seqüência lógica do texto não transforma o processo em um procedimento linear (pois algumas das seqüências aqui explicitadas não seguem necessariamente uma cronologia rigorosa) e nem mecânico (pois sem as interpretações e a forma de articular, plástica e

conceitualmente são sempre derivados da condição do momento do trabalho), ele apenas tenta dar conta das conexões, do que gerou o que a seguir, como um mapa mental, um roteiro de onde andou meu pensamento ao longo desses quatro anos.

Esse sistema se explica na reconstrução do processo percorrido em cada trabalho e que ilustra a aplicação desses procedimentos no particular e permite ver na escultura final obtida os métodos em aplicação, o sucesso e a eficácia do método desenvolvido.

As interpretações que foram geradas nesses procedimentos, as fabulações, fornecem o tecido conjuntivo que reveste, explica e ilustra como se dá esse processo de descoberta do trabalho baseado na instauração do litígio entre as diversas visões convergentes no mesmo trabalho.

A deriva como uma resultante das tensões e direções identificadas em um mesmo trabalho, sinto hoje, se expandiu para além dos limites de uma linha de raciocínio, que corresponde a cada trabalho individualizado, essa deriva se expandiu e contaminou não apenas os fluxos no processo de obtenção do objeto escultórico, mas foi adiante ultrapassando esses limites e atualmente configura toda uma forma de pensamento.

Como coloquei no início desse texto, na introdução, acho que ganhei mais do que pensei que iria adquirir com esta pesquisa. E acho ainda que o que ganhei não era o que mirava, sequer imaginava que as coisas andariam para esta direção. Se for considerar como um somatório total, tenho atualmente talvez, mais dúvidas e incertezas do que verdades e certezas. Mas seguramente tenho um universo também, bem mais amplo do que imaginava que pudesse vir a se constituir. E nisto reside o valor dessa pesquisa.

A cada momento desse percurso, mesmo no início, sempre tive idéia de estar demonstrando algo que já tinha, pelo menos intuitivamente, certeza do que continha. Mas como toda pesquisa que tem o pensamento vinculado ao processo e a seguir os passos que o processo determina, quando levanto os olhos, para apenas reafirmar aquela posição que imagino ocupar, devido a imersão no processo, sou sempre surpreendido por uma paisagem

nova, por uma locação muito diversa daquela que imaginava, pelos meus cálculos de navegação.

Bem mais do que a deriva que se constitui do lampejo inicial de um trabalho até seu ápice (aquilo que caracterizo como o início do processo individual de cada escultura), centrado na honestidade e comprometimento, de um método que se constitui determinado pelo processo de descoberta, vejo hoje, com satisfação, esta deriva contaminar, não apenas minha visão do trabalho, mas mesmo minha visão do que seja a arte no meu campo de possibilidades.

Esta fluidez que vejo hoje, e que regula minhas relações com o fazer artístico, vem dessa práxis da deriva obtida no caso individual dos trabalhos. A deriva vem como resultante das descobertas emergentes no andamento do trabalho e vem da aceitação dessas descobertas como algo que se tem valor, tem de ser estudado, tem ser aceito seu impacto, como um desafio que não pode ser negado ao trabalho, o benefício de sua incerteza na certeza do impacto sobre o pensar.

A deriva deixa de ser um processo de obtenção da forma escultórica e passa a ser uma perspectiva de vida no momento. O sentimento e a sensação do trabalho como fluxos vêm desse sentimento.

O fluxo de idéias sempre foi um *continuum* entre um trabalho e outro, ou mesmo sem a vinculação a uma produção. As idéias funcionam em fluxo, pois é da natureza associativa do pensar. O novo em minha condição atual é, na verdade, o fato disso se aninhar dentro do trabalho e ali dentro do trabalho reconstruir em novas bases o meu pensar sobre o objeto artístico e mesmo os limites por mim identificados para a arte.

Os relatos de atelier, a escrita, que sempre me foi estranha, mas que, com o passar do tempo, com o acumular dos relatos, criou um habito em mim, na sua continuidade gerou uma atenção à esse fluxo periférico de pensamento, e colocou no centro de meu cogitar muitos dos pensamentos fugazes que se perdiam ao longo do trabalho. Estas coisas todas agora me são

muito mais transparentes, observo o meu pensar na fugacidade de pequenos raciocínios que, por ligá-los uns aos outros, acabo descobrindo todo um pensar que senão existia secreto, pelo menos encoberto.

Então, iniciei um processo investigação que tinha como objetivo outra matriz conceitual para minha forma escultórica, que fosse baseada na descoberta, no litígio, na interpretatividade e na deriva, quando retorno desse processo, dessa longa viagem, descobri por meio dessa nova matriz, uma maneira de operar o processo de reflexão fazendo-o dialogar com o meu fazer escultórico. Esse refletir sempre esteve ali, não desenvolvido, esperando, sempre funcionou encoberto, à frente desse desatento autor. Esse autor, agora transformado em um atento ouvinte de meus corriqueiros processos mentais, naquilo que esse pensar representa e que pode adicionar ao meu trabalho artístico, esse autor ao dialogar com esses processo mentais, acrescenta mais uma outra dimensão fundamental ao trabalho.

Ao final desse estudo, de um período turbulento e incerto que a busca e a pesquisa geralmente causam me tornei mais consciente do amplo espectro que envolve a produção escultórica; consigo operar com os dois fluxos, o pensar e o pensar-fazer, pois eles se tornaram presentes, desenvolvidos e articulados (isto não era uma proposição inicial) em minha produção. Sinto que criei as ferramentas e as estratégias para operar os conceitos aqui desenvolvidos e que com elas cheguei a bom termo: identificadas, articuladas, operadas e que convergem em uma produção demonstrada.

Conforme coloquei na introdução, tive outros ganhos além daqueles que pretendia obter. Claro que procurava intuitivamente, e, portanto chego a situações não totalmente planejadas. Sinto que o método que busquei para meu trabalho, de certo modo contaminou esta pesquisa, e ainda mais, descubro também que esta contaminação, não é externa, mas tem origens em minha visão e formação. Sou um transformador, mas muito dessa transformação se dá dentro de minha caixa-preta. Consigo extrair um método, que se desenvolve concatenadamente, quase de forma causal, mas ao mesmo tempo, apesar de tal aparente rigidez o método é contrabalançada por zonas fundamentais de processamento que

deixo nas sombras, da mesma forma que muito de minhas referências estão expressas em minhas reflexões<sup>139</sup> e colocações e não explicitamente, muito disso permanece subterrâneo, da mesma forma com o trabalho, e o método também.

---

<sup>139</sup> Decidi não construir a escrita deste trabalho da forma que seria adequada a um trabalho teórico. Sendo um trabalho baseado na práxis, busco através de meu refletir exprimir minha pesquisa, exceto quando esta pode ser sintetizada pela fala do autor/artista. Nesse caso uso o recurso à citação, pois para mim nesse caso é fundamental a forma como foi expressa pelo autor. Na maior parte das vezes o meu pensamento se forma a partir das leituras que fiz, e que estão elencadas na bibliografia. Da mesma maneira em que meu trabalho escultórico é uma síntese de tudo o que vi, vivi e experimentei, e quem de vez em quando consigo identificar uma linha de genealogia, ou influência, de minhas referências externas, porém, mesmo assim elas não dão conta da totalidade de trabalho escultórico, de mesmo modo ocorre com minha escrita. Ela é fruto de minhas leituras que voltam sob a forma de minhas reflexões.

## 6. BIBLIOGRAFIA

- ARISTÓTELES. *Poetics*. Ann Arbor: Michigan: The University of Michigan Press, 2000.
- ARMSTRONG, R. and MARSHALL, R. *The New Sculpture 1965-1975: Between Geometry and Gesture*. Whitney Museum of American Art, N.Y, 1990.
- ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percezione Visiva*. Milano, Ed. Feltrinelli, 1974.
- ASHTON, Dore, editor. *Twentieth-Century Artists on Art*, New York, Pantheon Books, 1985.
- BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos*. São Paulo: Martins fontes, 1990.
- BERNADAC, Marie-Louise, OBRIST, Hans-Ulrich. *Louise Bourgeois, Destruição do Pai, Reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.
- BOHM, David. *On Creativity*. London, UK: Routledge , 2008.
- BOIS, Yve-Alain, KRAUSS, Rosalind. *Formless: a User Guide*, New York, Zone Books, 1997.
- BOLLNOW, Friedrich O., *Hombre y Espacio*. Barcelona: Editorial Labor, 1969.
- BOURGEOIS, Louise. *Destruição do Pai, Reconstrução do Pai: Escritos e Entrevistas 1923-1997*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- BRETÓN, André. *Manifestos do Surrealismo*. Rio de Janeiro: Moraes Editores, 1969.
- CARROLL, Noël, *Philosophy of Art: a Contemporary Introduction*. New York, USA: Routledge, 1999.
- CHERIX, Christophe, ed. *Barry Le Va, Fictional Excerpts, Interviews, Scrapbooks, Notes 1969-2003*. Genève, Switzerland: Cabinet des Estampes du Musée d'Art et Histoire. 2005.
- CHKLOVSTI, Viktor. *A Arte como Procedimento*. In TOLEDO, Dionísio de O. *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Porto Alegre: Editora Globo, 1971.
- DAVIS, Whitney. *Pacing the World: Construction in the Sculpture of David Rabinovitch*. Cambridge, USA: Harvard University Press, 1996.
- De KOONING, Elaine. *The Spirit of Abstract Expressionism: Selected Writings*. New York, USA: George Braziller, 1993.
- DELEUZE, Gilles. *A Dobra, Leibnitz e o Barroco*. São Paulo: Papirus Editora, 2005.

- ENAUDEAU, Corinne. *La Paradoja de la Representacion*. Buenos Aires: Paidós, 1999.
- FENTON, Terry, *Anthony Caro*. Barcelona: Ediciones Polígrafa S.A. 1986.
- FEYERABEND, Paul. *Against Method*. London,UK: Verso, 2002.
- FLAM, Jack. Motherwell. Barcelona, España: Ediciones Polígrafas, 1991.
- GOODMAN, Nelson. *Ways of World Making*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1978.
- GOULD, Stephen Jay. *A Montanha de Moluscos de Leonardo da Vinci*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- HEIDEGGER, Martin. *Arte y Poesia*. México : Fondo de Cultura Económica, 1985.
- HEIDEGGER, Martin. *Poetry, Language, Thought*. New York, USA. Haper & Row Publishers, 1975.
- HEIDEGGER, Martin. *Saggi e Discorsi* . Milano: Mursia Editore, 1985.
- HILDEBRAND, Adolf. *The Problem of Form in Painting and Sculpture* , New York: G. E. Stechert & Co. 1932.
- HUIZI, Maria H. and MANRIQUE, Josefina. *Sabidurias y otros Textos de Gego*. Caracas, Venezuela: Fundación Gego, 2005.
- JOHN-STEINER, Vera. *Notebooks of the Mind, Explorations of Thinking*. New York: Oxford University Press. 1997.
- KHUN, Thomas S. *A Estrutura das Revoluções Científicas*. São Paulo. Ed. Perspectiva. 1978.
- KRAUSS, Rosalind E. *The Originality of the Avant-garde and other modernist myths*. Cambridge: The MIT Press, 1989.
- KRAUSS, Rosalind E. *Caminhos da Escultura Moderna*. São Paulo, Ed. Martins Fontes, 1998.
- KUBLER, George. *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*. New Haven, USA: Yale University Press, 1978.
- KUDIELKA, Robert ed. *The Eye's Mind: Bridget Riley, Collected Writings 1965-1999*. London: Thames & Hudson, 1999.
- LANE, John R. ed.. *Luciano Fabro*. San Francisco, USA. San Francisco Museum of Modern

Art, 1992.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Campinas, SP: Papyrus, 1989.

MALRAUX, André . *The Voices of Silence*. New Jersey: Princeton University, 1990.

MCCOY, Garnett ed.. *David Smith*. London, UK: Allen Lane,1973.

McEVILLEY, Thomas. *Sculpture in the Age of Doubt*. New York: AllWorth Press, 1999.

MERKERT, J. ed. *David Smith, Sculpture and Drawings*. Munich, Germany: Prestel Verlag, 1986.

MERLAU-PONTY, Maurice. *O primado da percepção e suas consequências filosóficas*. Campinas: Papyrus, 1990.

MERLAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. Rio de Janeiro: Grifo, 1969.

MERLAU-PONTY, Maurice. *O Visível e o Invisível*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 2000.

MERLAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*, São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MITCHELL, W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*. Chicago, USA: The University of Press. 1986.

MOORHOUSE, Paul. *Anthony Caro*. London, UK: Tate Gallery Publishing, 2005.

MOURE, Gloria. *Medardo Rosso*. Barcelona, España: Ediciones Polígrafa. 1997.

NELSON, Robert Shiff, Richard , *Critical terms for Art History*, Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci, Towards a Phenomenology of Architecture*. Milano: Academy editions, 1980.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Intenzioni in Architectura*. Milano: Lericci Editori, 1967.

O'DOHERTY, Brian. *No Interior do Cubo Branco, A ideologia do Espaço na Arte*. São Paulo,: Martins Fontes, 2002.

OSTROWER, Faiga. *Criatividade e Processos de Criação*. São Paulo: Ed. Vozes, 1978.

PANOFSKY, Erwin. *Perspectiva Como " Forma Simbólica"*. Barcelona: Tusquets, 1973.

PANOFSKY, Erwin. *Estúdios Sobre Iconologia*. Madrid: Alianza, 1979.

- PAREYSON, Luigi. *Conversaciones de Estética*. Madrid, Visor, 1987.
- PAREYSON, Luigi. *Estética, Teoria da Formatividade*. Petrópolis, Ed. Vozes, 1993.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*, São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- PINKER, Steven. *Como a mente funciona*. São Paulo: Cia das Letras, 1997.
- POLING, Clark. *Surrealist Vision & Technique, Drawings and Collages from Pompidou Center and Picasso Museum*. Atlanta, USA: Michael C. Carlos Museum, 1996.
- RAMÍREZ, Mari Carmen. *Gego, Entre La Transparencia y lo Invisible*. Houston, USA: Museum of Fine Arts. 2005.
- ROSE, Bernice. *Drawing Now*. New York; MOMA, 1976.
- ROSS, Alex. *O Resto é Ruído, Escutando o Século XX*, São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- ROTHKO, Christopher. *Mark Rothko, The Artist's Reality, Philosophies of Art*. New Haven, USA: Yale University Press, 2004.
- SCHAFFNER, Ingrid. *Barry Le Va: Accumulated Vision*. Philadelphia, USA: Institute of Contemporary Art. 2005.
- SEDLMAYR, Hans. *La Revolucion del Arte Moderno*. Madrid: Mondadori, 1990
- SOLSO, Robert L. , *Cognition and the Visual Arts*. London, UK: Bradford Book, 1994.
- STELLA, Frank . *Working Space*. Cambridge: Harvard Press, 1986.
- STEVENS, Mark and SWAN Annalynn. *De Kooning: an American Master*. New York, USA: Alfred A. Knopf, 2005.
- STILES, Kristine, and SELZ, Peter. *Theories and Documents of Contemporary Art*. Berkeley, University of Califórnia Press, 1996.
- SUMMERS, David. *Real Spaces*. London: Phaidon Press, 2003.
- TASSINARI, Alberto. *O Espaço Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify. 2001.
- TAYLOR, Mark C. *The Picture in Question*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- TAYLOR. Mark C. *Disfiguring: Art. Architecture, Religion*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- TAZZI, Píer Luigi ed., *Richard Deacon*. Londres, UK: Phaidon, 1995.

THOMPSON, Jon. TUCKER, William. *Gravity & Grace, The Changing Condition of Sculpture: 1965-1975*. London, UK: Hayward Gallery, South Bank Centre, 1993.

TUCKER, William . *A linguagem da escultura*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

VARNE DOE, Kirk, Karmel, Pepe. *Jackson Pollock*. London, UK: Tate Gallery Publishing, 1999.

VARNE DOE, Kirk. *A Fine Disregard: What Makes Modern Art Modern*. London, UK: Thames and Hudson, 1990.

VARNE DOE, Kirk. *Pictures of Nothing. Abstract Art Since Pollock*. Princeton, USA: Princeton University Press, 2006.

VATTIMO, Gianni. *Art's Claim to Truth*. New York, USA: Columbia University Press, 2008.

WADDINGTON, C.H. *Instrumental para o Pensamento*. São Paulo: Edusp, 1979.

WOLLHEIM, Richard. *A Pintura como Arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

WOODS, Jon. HULKS, David. POTTS, Alex ed. . *Modern Sculpture Reader*. Leeds, UK: Henry Moore Institute, 2007.

## 7. Anexos

## Anexo I

Diagrama feito para o relatório do período da Residência no KünstlerHaus Schloss Balmoral. O diagrama apresenta a genealogia da produção, as fotos dos trabalhos, como núcleos, estão no centro estão as fotos dos trabalhos desenvolvidos no período e que coligem àquelas referencias e fabulações associadas a cada um deles.

As setas brancas correspondem a genealogias internas entre trabalhos, quem gerou quem, no caso “o Vale e o Rio” deram origem à “Affective...”, o “The Flow of my Thoughts” deu origem a “O Pensar e o Fazer”, e etc.

O grid cinza em baixo representa o tempo, que escorre da esquerda para a direita.

Na parte esquerda do diagrama a parte das fabulações com as fotografias de composições achadas em pavimentos. As experimentações com composições abduzidas e também com fotografias que de um jeito ou de outro identifico como participantes do processo de pensamento associado à produção escultórica, como também fazia em Londres também.



Figura 86. Genealogia e Fabulações, Bad Ems

## Anexo II

Este anexo apresenta o diagrama da Genealogia do período de Bolsa Sanduiche e foi feito para a apresentação de final de período. Este gráfico inclui as produções de Londres e de Bad Ems. São duas linhas paralelas, a mais longa à esquerda apresenta a produção em Londres, a da direita a produção no Balmoral Schloss.

O tempo (seta azul) agora é representado escorrendo da esquerda para a direita, mas de cima para baixo, quanto mais para o alto, mais antigo é o trabalho. As linhas vermelhas representam a ligação abdutiva entre vários trabalhos, geralmente em seqüência; a idéia inicial de um foi abduzida durante o processo de obtenção do outro trabalho anterior (eu chamo de desenvolvimento de uma linhagem). O tracejado magenta corresponde a transformação de um trabalho em outro, com a mesma matéria sendo transformada (chamado de transformação e mutação). As linhas azuis indicam que pedaços de um trabalho foram utilizados no outro, naquilo que chamo de canibalismo (chamado de canibalismo e reapropriação).

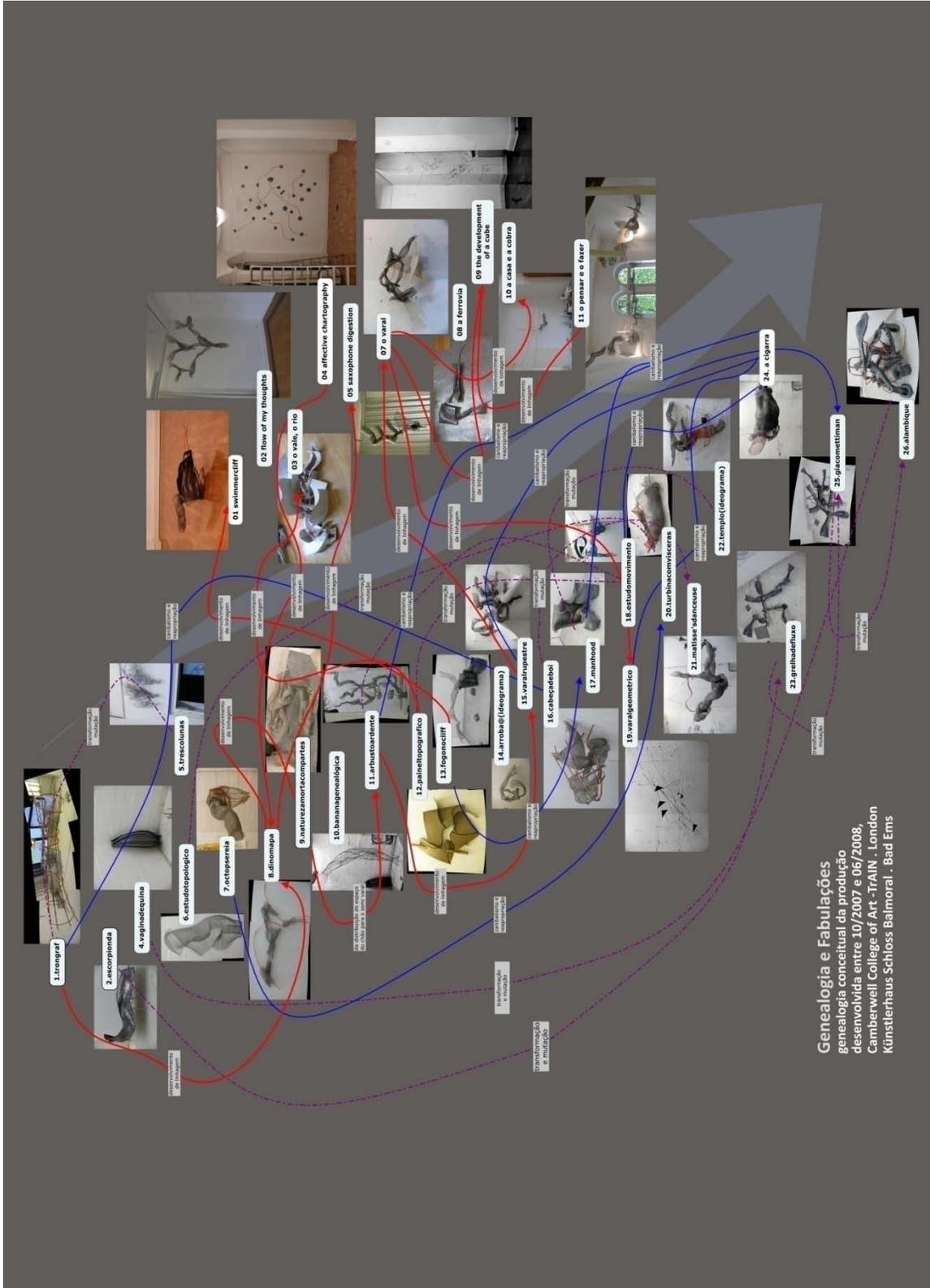


Figura87. Genealogia dos trabalhos: Londres e Bad Ems

### **Anexo III**

Como foram mencionados no item relativo à Deriva, Fluxos, rizoma e futuro, apresento aqui alguns destes esquemas que servem como ilustração dos comentários e análises feitas no item especificado acima. Eles comparecem com a documentação demonstrativa, não fazendo parte do escopo do presente trabalho sua exploração teórica e conceitual que eles poderiam representar.

Naturalmente que eles subsidiaram algumas de minhas análises e em outro contexto poderiam até ser propostos como tema de pesquisa: como instrumentos de compreensão do processo de construção artística e como ferramentas de trabalho. Quando os utilizei não busquei a possibilidade de construção de inferências a partir deles, eles se tornaram, para mim, uma outra forma de refletir sobre meus processos e sobre como vejo a escultura como disciplina. Eles comparecem também em meu campo de trabalho artístico porque os situo uma outra esfera de exploração plástica, agora na área do desenho.



